Il Secolo XIX

nella vita e nella cultura dei popoli

Il Secolo XIX

nella vita e nella cultura dei popoli

La SCULTURA - La PITTURA

DI

U. Fleres, P. Molmenti, U. Ojetti, G. Menasci

LE ARTI APPLICATE

DI

Guido Menasci

Con 400 figure nel testo e 14 tavole fuori testo

CASA EDITRICE
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO
Napoli — Firenze — Roma — Torino — Palermo
Bologna — Genova — Pisa — Padova — Catania — Cagliari — Sassari — Bari
Trieste — Buenos Aires — Montevideo — Alessandria d'Egitto

INDICE

LA SCULTURA

Proemio

Capitolo XII.

LA PITTURA

La pittura nel secolo XIX.

I.

I neoclassici: Germania e Francia.

Italia.

II.

Puristi e prerafaeliti: Germania, Italia, Inghilterra.

III.

La storia e l'aneddoto: Francia.

Italia e Spagna

Gli altri paesi d'Europa.

IV.

I romantici e la sincerità. — L'evoluzione della pittura di paese.

V.

La ricerca della luce. — L'idealismo moderno.

IL MOBILIO D'ARTE

Capitolo I.

Capitolo II.

Capitolo III.

Capitolo IV.

LE STAMPE D'ARTE

I.

II.

III.

La stampa d'arte alla fine dell'ottocento.

IV.

I manifesti illustrati.

LA SCULTURA
PAULETTI

PROEMIO

Le fonti: libri, periodici, fotografie, esposizioni — La carta geografica dell'impero romano — La scultura di fronte alle altre arti — I tre periodi del secolo.

Scrivere un libro sullo svolgimento della scultura nel secolo XIX è una vasta e bella impresa, ma proprio una di quelle in cui non ci si riesce, a meno che non si disponga di mezzi di studio affatto straordinarî, per esempio, un viaggio di qualche anno su e giù per l'Europa, guardando, disegnando, fotografando, talvolta anche scoprendo opere scultorie.

Invero, chi si lusingasse di sedere a tavolino con attorno una ben fornita biblioteca, e lì comporre tranquillamente il libro, sarebbe subito disingannato; perchè, mentre abbiamo molti volumi sulla scultura antica, e molti altri che trattano della moderna fino al secolo scorso insieme con la pittura, non ve n'è, ch'io sappia, un solo, il quale tracci almeno le prime linee della storia della scultura contemporanea. Di modo che bisogna prima di tutto raccogliere il materiale, non solo, ma, e questo è il più arduo, bisogna in parte scovarlo.

Voglio dire che, oltre a gli studî d'insieme, mancano pure le collezioni fotografiche, abbondantissime per la scultura dei secoli precedenti, senz'ordine, scarse, anzi appena frammentarie per quella del secolo nostro. Chi conosce quanta importanza abbiano oggi nello studio artistico le raccolte fotografiche, intende.

Leggendo il recente volume di Ashton Rollins Willard, *History of modern italian art* (1), del quale mi sono largamente giovato, pensavo che l'autore aveva dovuto racimolar le notizie con grave difficoltà quanto alla plastica, appunto perchè il suo lavoro non ha precedenti. In Germania c'è una *Geschichte der Malerei in neunzehnten Jahrundert*, zibaldone di Richard Muther che s' intrattiene estesamente sui pittori tedeschi, inglesi e francesi, e dà a

(1) London New York, Bombay; Longmans, Green, ecc. C. 1898.

gl'italiani un posto minore di quello dei giapponesi. Nè mancano volumi in Francia e in Inghilterra, nei quali sono raccolte e ordinate le notizie intorno a una scuola o a un gruppo, sempre però di pittori. Così che al Willard, per gli scultori italiani, a me, per gli scultori di tutto il mondo civile, è toccato dar di capo in certi dizionarî modernissimi o troppo angusti, o troppo parziali, o raffazzonati alla peggio.

Nè poteva darmi efficace ausilio la *Biografia degli artisti*, volume unico di F. Boni, stampato a Venezia co' tipi del Gondoliere, nel 1840, — perchè opera già vecchia, che lascia alla scoperta la seconda metà del secolo e più; nè potevano essermi di molto ajuto i cataloghi illustrati delle varie esposizioni europee, — perchè son troppo recenti e non toccano la prima metà del secolo

Statua equestre di Marco Aurelio.
(Campidoglio. Roma).

e più. Meno ancora mi è stato utile il volume di Luigi Chirtani, *L'arte attraverso i secoli*, che esaurisce la materia in un pajo di pagine.

Pure, consultando gli annali editi dai Ministeri d'istruzione publica e sfogliando i giornali d'arte, come la *Zeitschrift für bildende Kunst*, il *Museum*, la *Gazette des beaux arts* e così via, avrei potuto in qualche modo rimaner

soddisfatto, se, oltre la Francia, la Germania e l'Inghilterra, l'Europa non vantasse altre nazioni civili, delle quali, pur troppo, debbo confessare d'aver potuto apprender molto poco. Non parlo ora dell'Italia; o piuttosto ne parlo

Monumento al Gattamelata, di Donatello.

per prevenire il lettore, che, per ragioni ovvie, sono stato costretto ad abolire le giuste proporzioni, svolgendo la storia della scultura nostra contemporanea assai più di quella di qualsiasi altro paese. In verità, siccome l'ajuto dei libri e delle fotografie è stato sempre scarso, e dovendo perciò acquistare direttamente sulle opere d'arte il maggior numero delle cognizioni e dei giudizî, questo mi è riuscito possibile per la sola Italia. Affinchè poi la sproporzione non fosse esorbitante, sono stato costretto a leggere e cercare assai più i libri e i periodici concernenti opere straniere, che non quelli i quali trattano dell'arte nostra. È naturale quindi che in fatto di scultura estera abbia raccolto maggior numero di notizie, in fatto di scultura italiana mi sia formato criterî meno incerti. Debbo anzi dire che avrei rinunciato all'impresa, mancando delle nozioni dirette cui testè accennavo, se in questi ultimi anni le esposizioni internazionali di Venezia non mi avessero dato qualche positivo ammaestramento. Certo in esse, come in quasi tutte le esposizioni artistiche, la scultura ha parte esigua in confronto alla pittura, perchè i quadri si trasportano con

minore spesa e minore rischio che non le statue, e il bronzo è pesante, il gesso è fragile, il marmo è pesante e fragile a un tempo. Si noti poi che la spesa e il rischio sono più moderati nella pittura non solo riguardo al trasporto, ma anche riguardo al lavoro in sè stesso; di maniera che è ben meno frequente che un'opera scultoria sia disimpegnata in guisa da potersi mandare a un' esposizione. Per questa doppia causa dunque, inerente all' indole della plastica, le tre mostre internazionali di Venezia non ci hanno fatto cono-

Monumento a Colleoni, del Verrocchio.

scere la scultura odierna europea ed americana quanto avremmo desiderato sull'esempio della pittura. Non pertanto, così per i singoli saggi, come per le considerazioni generali emergenti da essi senza sforzo, mi è parso intravedere il filo conduttore di questo lavoro; e grado grado una parte non trascurabile delle nozioni acquistate sulle fotografie, sui disegni e sui libri riflettenti lo sviluppo della scultura del nostro secolo, mi si è coordinata nel pensiero, direi quasi mi ha spiegato sè stessa.

Accennavo ad alcune publicazioni da cui ho desunto gran numero delle notizie qui raccolte; ma non pretendo mettere insieme una vera e propria bibliografia; piuttosto, per non ornarmi mai delle penne del pavone, citerò volta per volta le fonti, tra le quali non potei trovar quella che mi togliesse

la sete. Ma prima d'esporre il metodo con cui ho diviso la materia del presente libro, devo dichiarare, come conclusione di quanto ho detto finora, che il mio quadro storico somiglia a quelle carte geografiche dell'impero romano, le quali hanno segnate al mezzo tutte le accidentalità del suolo, monti, e pianure, mari e laghi, golfi e rade, paludi e fiumi, e poi città, borghi, castelli; ma appena ci allontaniamo dal centro famoso scarseggiano le indicazioni, il foglio si schiara sempre più, finchè a gli orli leggesi qualche nome a grandi caratteri, Scythi a destra, Gothia in alto, Lybia in basso, e non altro. La somiglianza risulta tanto più evidente, in quanto che, proprio come in quelle tali carte geografiche, anche nel quadro storico della scultura contemporanea il nucleo da cui tutti i segni s'irradiano è Roma. La ragione di questo fatto però, anzichè nella sproporzione delle notizie che ho potuto cernire e concatenare, bisogna cercarla, e la cercheremo, nell' istoria medesima e nell' essenza dell'arte quivi studiata. Appunto sarà questo uno degli argomenti da sviluppare nei primi capitoli, non solo, ma sarà anche la nota caratteristica delle varie ricerche, la linea generale delle varie risultanze.

Bassorilievo di Luca Della Robbia.

Fin da ora però notiamo, che le nazioni le quali hanno svolto assai tardi le loro attitudini artistiche, sono manchevoli nella scultura anche se vivide e ricche nella pittura, perchè questa ha incomparabilmente meno bisogno di tradizioni classiche, potendo meglio nutrirsi con la diretta osservazione dal vero.

Primogenita della famiglia latina e prima erede della Grecia, l'Italia non potrebbe non avere il più completo sviluppo de le Belle Arti al confronto degli altri paesi, ciascuno dei quali primeggia poi forse in uno special campo artistico, nel musicale, per esempio, e nel letterario, o anche in una provincia delle arti del disegno. A questo proposito il Cicognara (1) giustificandosi, quasi come tocca a me, del trattar poco di scultura straniera, dopo avere affermato che nessuna nazione può competere in quel campo con l' Italia,

(1) Storia della scultura... Prato, Giachetti, 1824, volume VII.

aggiunge « ... la qual cosa non può dirsi così assolutamente nelle altre arti, e massimamente nella pittura ... »; e più oltre, ricordando il suo « proponimento di tacer dei viventi », lascia a chi scriverà dopo di lui il cómpito di « celebrare quei moltissimi appunto fra gli stranieri i quali hanno colte » nell'età sua « gloriosissime palme non solo nella scultura, ma anche nelle altre arti; cosicchè nè d'orgoglio, nè d'ingiustizia, nè d'omissione avrà nessuno il diritto di gravarci per questo ».

È qui evidente che l'illustre gentiluomo storiografo della scultura parla un po' per convenienza, lasciando nelle peste i successori. Ma in verità non c'è pericolo che ai nostri giorni uno scrittore italiano venga tacciato d'orgoglio nazionale, chè anzi, per una particolare specie di snobismo, è comunissimo il peccato opposto. Merita però qualche osservazione il fatto cui accenna Leopoldo Cicognara, cioè che la superiorità artistica dell'Italia sia più spiccata per la scultura che non per le altre arti, compresa la pittura. A parer mio, e già l'ho enunciato, sarebbe più esatto dire che questa superiorità concerne l'insieme de le Belle Arti; pur ammettendo che il trionfo della statuaria risulti meno discutibile.

Su tale argomento Eugenio Müntz (1) scrive: « Se ci proviamo a scoprire donde sia partito il segnale della rivoluzione che ha trasformato l'arte nei due paesi, troveremo una legge capitale: in Italia, la grande iniziatrice del XV secolo, è stata l'architettura; sotto l'impulso del Brunellesco, essa ha disciplinato e quasi reggimentato (*embrigadé*) tutti gli altri rami, imprimendo all'insieme delle loro produzioni un raro carattere d'unità e di logica. Nelle Fiandre, al contrario, gli scultori hanno primi inaugurato il principio nuovo: l'imitazione della natura. Ne è risultato, per conseguenza fatale, che gl'Italiani, partiti dall'arte che ha la missione d'inquadrare le altre, son divenuti enciclopedici, mentre i Fiamminghi son rimasti essenzialmente specialisti ».

Molto avremmo da dire su ciò, o meglio, vorremmo invertita l'argomentazione; poichè, a parer nostro « il principio nuovo » essendo « l'imitazione della natura », non potevasi aspettare che lo inaugurassero gli architetti, come non avrebbero potuto inaugurarlo i musicisti; la causa dunque dello specialismo dell'arte fiamminga in confronto all'enciclopedismo dell'arte italiana, nell'evoluzione del Rinascimento, bisogna cercarla nelle tendenze realistiche della Fiandra in confronto delle tendenze multiformi dell'Italia. Ma quel che c'importa è stabilire, da un lato, la diversità di attitudini estetiche nei varî popoli, dall'altro, la predisposizione d'un certo gruppo di questi popoli a svolgere la facoltà plastica; predisposizione che, come ho accennato, dipende in gran parte dal maggiore o minor patrimonio d'elementi classici che ciascun paese possiede.

Infatti, la scultura è l'arte a cui meglio si addice il concetto di Rinascimento. Quando nel secolo XIII gli scultori italiani si trovavano di gran lunga dietro ai gotici, e precisamente ai gotici francesi, che cosa li spinse innanzi se non la penetrazione d'alcune forme classiche in mezzo alle rozze forme

(1) *Les influences classiques et le renouvellement de l'art dans les Flandres au XV siècle.*

Fot. Anderson

Mosè di Michelangelo.
(Chiesa di S. Pietro in Vincoli, Roma).

dell'epoca? Seguì poi un vasto periodo di più spontanea fertilità, nel quale peraltro l'ausilio dell'antico riman presente sempre. Più tardi però, quando la gentilezza del Ghiberti, la schiettezza di Luca della Robbia, la drammaticità di Donatello si rimpicciolirono nelle abili, minute eleganze di Mino da Fiesole, di Desiderio da Settignano, di Antonio Rossellino e, volendo uscire dalla Toscana, aggiungiamo Andrea da Milano e Cristoforo Romano, la scultura si risollevò abbeverandosi di nuovo alle fonti classiche. Se non che allora la sete di classicismo fu così generale e intemperante, che le arti, ma più

di tutte la scultura, trascesero fino all' ebrietà. Per le cause che andremo esaminando in questo libro, verso la metà del secolo XVIII prima, poi al principio del secolo XIX, la scultura fu invasa da due correnti di classicismo, le quali determinarono, con una specie di nuova Rinascita, la fisonomia della scultura moderna.

Lungi da me l'idolatria dell'antico, per cui tutto ciò che sa di greco, o almeno di romano, è considerato come superiore in arte, senza discussione. Questo mostrerò chiaramente nel corso del lavoro, epperò non occorre insistervi adesso. Ma che la scultura sia l'arte che più si radica nelle tradizioni classiche, o in altri termini che la sua espressione suprema appartenga all'epoca classica, dal V al III secolo avanti l'èra volgare, parmi lo si debba ammettere anche da chi non sia schiavo di pregiudizî che potremmo chiamare filoarcaici. Così non pensa Marcel Reymond, il quale scrive (1): « L'arte della scultura ha avuto tre grandi periodi: il V secolo greco, il XIII secolo francese e il XV secolo fiorentino: tre periodi che possonsi stimare eguali, poichè ciascuno di essi rappresenta un lato fondamentale dell' arte e lo porta al suo punto culminante. Se il V secolo greco è incomparabile per la perfezione della forma, il XIII secolo francese per l'alto valore morale delle idee, il XV secolo fiorentino è il loro uguale per lo studio penetrante dell' anima e del cuore umano. Accanto alle *Parche* del Partenone e della *Morte della Vergine* di Nôtre Dame di Parigi, bisogna collocare i *Santi* di Donatello, gli *Angeli* del Ghiberti e le *Vergini* di Luca della Robbia ».

Ebbene, e in tal caso si vedrà che « l'alto valor morale delle idee » non può gareggiare nella scultura con la « perfezione delle forme » e col « penetrante studio dell' anima e del cuore umano ». Non gareggiano forse nemmeno i due ultimi termini, perchè nella scultura, arte della forma, la perfezione di questa è tanto superiore alle altre prerogative, quanto nella letteratura, arte dell' idea e del sentimento, l'altezza delle idee, la profondità del sentimento superano le qualità della forma. Nè basta. Bisogna considerar pure, che qualunque espressione artistica perde d' intensità commovente a misura che si scosta da noi nel tempo e nello spazio. Noi non possiamo renderci conto, se non per dottrina e per vaghi riferimenti, di quel che fosse la scultura antica per gli uomini antichi; e solo ne apprezziamo l'elemento più durevole e più essenziale, cioè, trattandosi di plastica, il prestigio della forma. Non io certo vorrò sostenere, contro l' opinione universale, che la scultura greca fosse drammatica tanto quanto la moderna; tutti sanno che il suo ideale aveva maggior compostezza, e nessun'opera di Fidia o di Prassitele, di Scopas o di Lisippo, ci suscita emozioni vivide come, ad esempio, un'opera della vecchiezza di Donatello e della gioventù di Michelangelo. Ma ciò vuol dire non già che le sculture antiche fossero poco eloquenti al paragone delle moderne; bensì che l' eloquenza di queste ha un linguaggio, il quale, essendo a noi più vicino, si fa ora intender meglio e più generalmente.

Credo aver così spiegato il mio concetto, sia pure erroneo, sul carattere storico della scultura in rapporto a quello delle altre arti.

(1) *La sculpture florentine.* — Florence, Alinari frères, 1898-99.

David del Bernini.

Per la chiarezza dell' esposizione avrei voluto dividere in tre parti la materia di questo libro: nella prima, trattando della formazione degli elementi scultorî, e quasi dell' eredità plastica passata al secolo XIX dal precedente; cercando nella seconda di mostrar lo sviluppo di tali elementi, disegnando il periodo scultorio proprio del secolo nostro, il periodo in cui si vede a poco a poco svanire l'influsso del secolo XVIII e non si sente ancora il presagio dell'avvenire; nella terza parte infine, trattando della generazione presente che, col piede sulla soglia del secolo XX, già guarda innanzi a sè per iscorgere le nuove tendenze. Ma nel corso del lavoro i limiti delle parti mi si son venuti cancellando, il sistema prestabilito ha perduto la nettezza dei contorni. Pure, l' idea rimane, e mi lusingo che i lettori potranno seguirla sebbene alquanto smarrita.

Del resto, sarebbe illogico e sforzato il considerar le tre parti come indipendenti l' una dall' altra. Le divisioni, artificiali se non del tutto arbitrarie, sornuotano a galla per comodo del ragionamento, mentre sotto di esse il cammino della storia fluttuando continua. Non presumerei a ogni modo perciò che nel periodo centrale sia positivamente dileguata ogni traccia dell'epoca meno moderna, nè lo direi in maniera assoluta per il terzo e più indefinito periodo. Lo svolgersi dell'arte non conosce ostacoli da calendario; esso procede per reazioni, disegnando una linea spezzata, un zig-zag irregolare e interminabile, spostandosi a ogni passo e ad ogni nuovo passo riavvicinandosi al punto di partenza, sebbene non mai tanto da render vana la spinta precedente.

Senza quella sproporzione di notizie che ho già confessato, avrei potuto adottare un metodo più semplice, dividendo la materia per regioni. Pure, dubito che tal metodo sarebbe stato preferibile: in primo luogo, perchè l'importanza dei diversi popoli rispetto alla scultura ammette già tanta sproporzione, da dover cadere, senza gran divario, in quella che ho voluto schivare; in secondo luogo, perchè il lavoro sarebbe divenuto inevitabilmente più prolisso, occorrendo tratto tratto rifarsi da capo, indietreggiare e ripetere. Ma quel che più di tutto mi animò a scegliere la divisione in tre epoche, anzi in tre manifestazioni di carattere non poco distinto, è lo sguardo sinottico per cui l' intero sviluppo scultorio del secolo ci si presenta in unica linea. È probabile che questa veduta d' insieme sia erronea; ma a ogni modo in essa è la ragione del libro, in essa il pernio delle idee che ho potuto determinare, delle nozioni che ho potuto raccogliere.

E, per finire, la mia aspirazione è questa: mancando affatto una storia generale della scultura odierna, prepararne qualche elemento. Se chi verrà dopo avrà modo di visitare le principali città d'Europa e dell'America Settentrionale, le città insomma dove sono musei, gallerie e monumenti eretti in questo secolo, certo non si avvantaggerà del mio lavoro; ma è probabile che questo caso fortunato tardi ancora un pezzo. Credo quindi che altri, meglio apparecchiato, ma pur non quanto basti per l' arduo ed ampio tema, potrà darmi questa lode, la sola a cui qui miro: — Nel labirinto c'è già qualche orma.

Pur troppo, il filo d'Arianna è tuttavia in matassa.

CAPITOLO I.

Indole della scultura nel secolo XVIII — La grande reazione classica — I predecessori immediati e i principali contemporanei dell'Houdon — Jean Antoine Houdon.

Roma era ancora il centro mondiale della scultura, quando venne dal Settentrione l'impulso alle nuove idealità; poichè quantunque l'Italia cingesse tuttavia l'aureola di maestra nelle arti belle, ogni carattere di queste medesime arti era già corrotto dal manierismo, e urgeva che le stanche fibre si ritemprassero, sia pure soltanto per riacquistar la capacità di comprendere i modelli fin allora idolatrati. Infatti la grande reazione che, partita dal Nord, si propagò per i paesi germanici e latini, non figgeva arditamente lo sguardo nel vero, cui troppo denso strato di falsa cultura rendeva impenetrabile, ma si sforzava a sceverare le escrescenze, — cincinni, volute, pompe e svolazzi, — che avevan fatto smarrire il senso della linea pura, dell'espressione semplice, di tutto ciò insomma che non fosse enfatico o lezioso.

In uno studio su « Antonio Canova e l'arte de' suoi tempi », Adolfo Venturi tratteggia con mirabile efficacia questo periodo di sfacelo: « Giunto il secolo XVIII, l'arte si immiserisce, si gingilla, prende gaie proporzioni minori, si attorciglia com' edera, si volve a mo' di chiocciola, si rompe in ischegge, esce in isprizzi, si riversa nelle cascatelle d'Arcadia. E le figure umane perdono le ossa e si sprigionano con le chiome al vento e le braccia in atteggiamento sgangherato o convulso, da enormi cappe di marmo, o tra rocce e nuvoli. Allora fu che l'antichità classica attrasse di nuovo, come sirena a' suoi amplessi, l'artista moderno. Benedetto XIV dal trono bandiva la crociata per il classicismo; e Winckelmann suonava a raccolta intorno ai simulacri greco-romani. Tutta l'arte ricadde nell' imitazione. Quando, verso la metà del secolo XVI, era avvenuto lo stesso fenomeno del sopraccaricarsi dell'antico sul nuovo, l'arte, già arrivata al massimo grado di sviluppo e prossima a ingrandire e a gonfiare, pareva continuare le forme precedenti, pure impregnandosi delle forme romane imperiali; ma nel secolo XVIII l'antico entra bruscamente in mezzo alla folla de' cicisbei. L'allegria era finita, il chiasso e le monellerie dovevano cessare, perchè s'avanzava con grave cipiglio, severo,

altezzoso il vecchio tiranno. Proprio allora che l'arte senza idealità si volgeva alla vita sociale, rifacendone le smorfie, ripetendone gli scrosci di risa, riflettendone la caricatura, ma pure trovando un tesoro di osservazioni e di verità tra le mani di Watteau, dei Longhi e di Chodowiecki, di Leon Ghezzi, di Hogart e Goya, sopraggiunsero l'erudizione, la filolosofia, la scienza ad arrestare l'arte che dalla natura traeva nuove forze e fiori di bellezza. Il grande Mengs richiamò in onore i principî dei Carracci, e Winckelmann col suo entusiasmo per la bellezza antica, stringeva tutti in ammirazione innanzi alla civiltà che a Pompei, ad Ercolano risorgeva come fenice dalle ceneri ».

J. A. Houdon: Busto di Molière.

E il Diderot nel 1767 ebbe a sclamare: « Non c'è più quasi nessuna occasione di far grandi quadri; il lusso e i cattivi costumi che distribuiscono i palazzi in piccoli ridotti, annientano le belle-arti ».

Trovo questa citazione in un libro di L. Royer-Milès (*Comment discerner les styles du VIII au XIX siècle*), dov'è pure citato uno studio del Vandoyer, pubblicato nel 1852, nel quale son riassunte le cause determinanti dello stile all'epoca di Luigi XVI, cioè nel periodo da cui comincia questo studio, nelle seguenti linee: « Ammirazione senza limiti per i monumenti greci e romani, e applicazione delle forme e degli elementi dell'architettura antica ai monumenti francesi, pur ammettendo le modificazioni reclamate dai bisogni e dal gusto contemporaneo; sdegno profondo per l'arte del medio-evo, vano sforzo della barbarie; poca stima per il Rinascimento, considerato come tentativo imperfetto ».

Vedremo ora quale parte preponderante avesse Roma nel periodo di conflitto tra elementi vecchi ed elementi nuovi. Ma prima di tutto osserviamo che se Roma era appunto la capitale del barocchismo, e non direi la città nativa, essa

era altresì la patria dell'arte sobria e grandiosa, la quale, risollevandosi, generava una vasta reazione. Perciò il vessillifero di questa reazione, Giovanni Gioacchino Winckelmann, e quelli che possiamo riguardare per un momento come i suoi tre primi cooperatori, Raffaello Mengs, Giovanni Flaxman e Luigi David, furono attratti dall' antico fascino dell' Urbe, e soltanto dopo averla visitata, studiata e profondamente sentita, videro disegnarsi con nitido contorno i loro ideali. Peraltro, chiamando barocchismo la fisonomia dell'arte qual'era verso la metà del secolo scorso, non si vuol confonderla con quella che, nata dugent' anni prima, aveva steso il suo dominio per tutto il Seicento così da prendere anche il nome di Seicentismo. Quando si iniziò il movimento del Winckelmann, nel 1755, giusto mentre nasceva John Flaxman e quattro anni dopo l'arrivo del Mengs in Italia, l'arte barocca, viva e poderosa finchè ne impugnò lo scettro Giovan Lorenzo Bernini, giungeva all'agonia; e in verità il suo gesto era convulso, ogni suo atto aveva una smorfia da maschera non so se più tragica o burlesca.

J. A. Houdon: busto della Du Barry.

A poco a poco quel parossismo di capricciosità succeduto al periodo che potrebbe chiamarsi della megalomania, s' era infiltrato nell'architettura torcendone tutte le linee, come prima ancora, penetrando nell'arte della parola, aveva gonfiato e impennacchiato la prosa, mentre la poesia sbricciolavasi in gingilli. Venne la volta della plastica, e allora la figura umana divenne più che altro un pretesto a lanciar per aria strascichi e svolazzi. Intanto la pittura, sempre più ottenebrata dall'esagerazione del chiaroscuro, cominciava a reagire impoverendo, sbiadendo quel che le restava di colore.

Questo enorme carico di vizî gravava con tutto il suo peso sull'arte in Italia, perchè altrove la fibra artistica era meno invecchiata e meno stanca

di produrre; perciò l'Italia fu la più tarda fra le nazioni civili a ridestarsi, e possiamo vederlo anche solo schierando qui le date di nascita dei principalissimi propugnatori del verbo nuovo. Il Winkelmann, nacque nel Brandeburgo l'anno 1717; Antonio Raffaello Mengs, in Boemia, nel 1728; Luigi David, a Parigi, nel 1748; Giovanni Flaxman, in York, nel 1755; Antonio Canova infine, a Possagno, nel 1757.

Fra i cinque antesignani ho nominato due pittori, il Mengs e il David; ma veramente quest'ultimo, per l'indole dell'arte sua, materiata di disegno, povera di colore ed essenzialmente monumentale, è in istrettissimo rapporto con gli scultori suoi contemporanei e quasi può dirsi che fondò la scuola tipica della fine del secolo XVIII e del principio del secolo XIX, scuola nemica del colore, tendente alle vaste composizioni arieggianti i bassorilievi, alla quale appartengono i due pittori italiani che col Canova formarono una specie di triumvirato artistico: Andrea Appiani, lombardo, Vincenzo Camuccini, romano.

Il Mengs invece che, nato un ventennio prima di Luigi David, non respirò fin dall' adolescenza l' aria satura di classicismo emanante al soffio del Winkelmann, rimase più veramente pittore; e mosso dalla medesima spinta reazionaria, siccome l'antichità greco-romana non gli offriva idonei modelli per l'arte sua, si rivolse piuttosto al Rinascimento, e così potè recare un tributo assai diverso da quello de' compagni d' armi. In sostanza l' azione del Mengs poco s'allontana da quella degli eclettici bolognesi, i quali lo avevan preceduto d' un secolo e mezzo; nè sarebbe difficile trovare le tappe intermedie fra quelli e il dotto boemo, dotto davvero, poichè maneggiò la penna quasi come il pennello; così che il merito di lui ci appare assai scemato, specie se ricordiamo, sulla sua via, un Carlo Maratta, fuori della sua e ben discosto, un Gian Battista Tiepolo, l'ultimo gran pittore dell'epoca precedente alla nostra.

Dopo avere stabilito che la reazione classica nacque di là dalle Alpi, sebbene per opera di artisti educati in Roma, e dopo avere accennato che altrove la corruzione del gusto, anzi lo smarrimento d'ogni compostezza, non erano nè sì generali, nè sì bassi com'erano in Italia, notiamo che nella schiera degli antesignani un solo scultore precede il nostro Canova nel venire alla luce, e di appena due anni: l'inglese Flaxman.

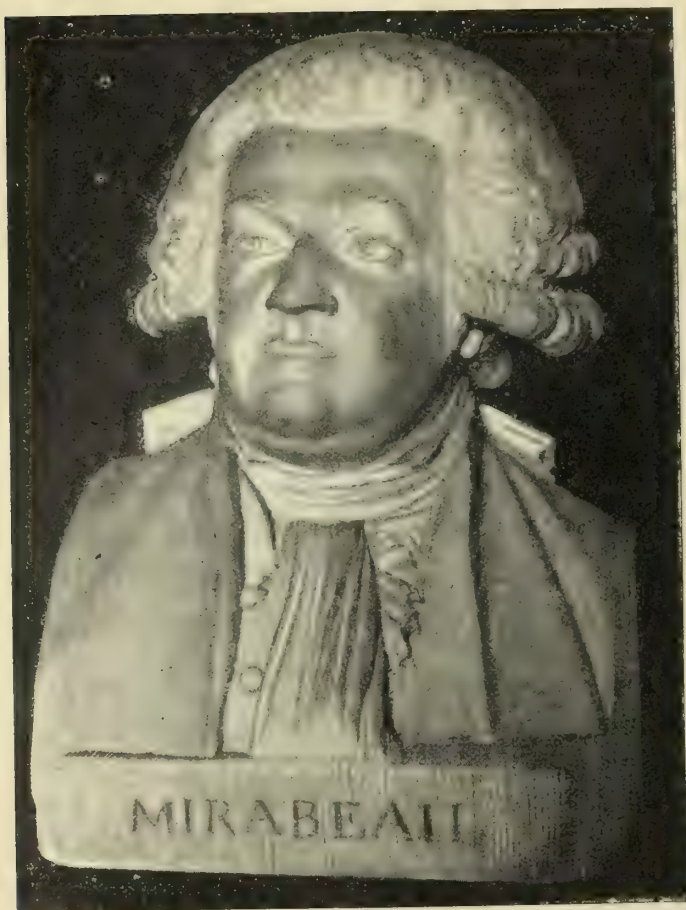
Prima però d'esaminar da vicino i campioni della reazione classica, occorre parlare d'un artista che la traversò senza cedere al suo influsso, rilegando così con la propria opera il periodo anteriore e quello susseguente. Ciò non poteva avvenire se non in un francese, perchè l' indole dominante dell'arte nel secolo XVIII, prima che si manifestasse l' idolatria classica, si svolgeva spontanea solo in Francia; così che, mentre altrove quell' indole s'inquinava di manierismo, lì serbava una particolare schiettezza. Dicevamo dianzi che il periodo della capricciosità seguiva al periodo della megalomania. Orbene, aggiungiamo che come questa era un prodotto dell'egemonia spagnuola, quella scaturiva dall'egemonia francese; e come nel secolo XVII trionfa l'arte spagnuola, almeno nella pittura e nella poesia, nel secolo XVIII trionfa la francese e in tutti i rami. È naturale quindi che mentre dovunque, e in ispecie nella terra artisticamente più feconda, in Italia, il nume Capriccio corrom-

peva e contorceva gran parte della produzione, in Francia, dov' egli aveva avuto la culla e aveva il trono, l'espressione estetica si mantenesse più organica e più armonica, serbasse insomma i caratteri della spontaneità.

Queste condizioni singolarmente favorevoli per la Francia determinarono la fisonomia di Jean Antoine Houdon, lo scultore che precede e oltrepassa il movimento classico senza scemare la propria indipendenza. Ed è notevole

J. A. Houdon: Statua di Voltaire.

il caso che egli sia nato appunto a Versailles, il nido del nume Capriccio, lì, fra le ruote del carro del Re Sole. E poichè l' Houdon fu molto longevo, possiam dire che, quantunque nato innanzi la metà del secolo inizî la scultura del secolo nostro.

L'Houdon nacque dunque in Versailles il 20 marzo 1741, primo d'una generazione di scultori che vanta molti artisti di gran nome e di grande valore; il maggiore dei quali, Claude Michel detto Clodion, nato in Nancy nel 1745 e morto a sessantanove anni, è quasi un suo rivale, nè lascerei di

J. A. Houdon: Busto di Mirabeau.

parlarne estesamente, se non dovessi restringermi quanto più è possibile a gli scultori che svolsero la loro produzione ed esercitarono il loro influsso più nel nostro secolo anzichè nel precedente. Dopo Clodion va mentovato CLAUDE RAMEY, nato a Dijon nel 1754 e morto nel 1838, autore della statua colossale del *cardinal Richelieu*, a Versailles. Vengon poi i due PETITOT, il padre nato in Langres nel 1751 e morto nel 1840; il figlio, LOUIS MESSIDOR, che espose nel Salon del 1819 due gruppi, *Ulisse in casa di Alcinos*, e un *Giovane cacciatore ferito da un serpente*, nacque a Parigi nel 1794 e morì in età di sessant' otto anni. Maggior nome ebbe PIERRE-NICOLAS BEAUVALLET. Nacque all' Havre il 21 giugno 1750; a trentaquattr'anni ebbe affidate tutte le sculture decoranti il Castello di Compiègne, e il 9 termidoro fu messo in carcere, donde uscì cinque mesi dopo.

Egli aveva già esposto al Salon del 1791 una statua della *Libertà sulle rovine della Bastiglia*, nel '93 i busti del *Marat* e dello *Challier*; nel '94 quello di *Guglielmo Tell*. L'anno seguente apparvero al Salon i disegni da lui eseguiti in prigione. Altre sue opere di grido sono: la statua della *Forza* (1800) e quella dell'oratore *Barnave* decapitato nel '93 (1804); *Susanna sorpresa al bagno dai vecchioni*, in gesso nel Salon 1810, in marmo nel Salon del 1814. Aggregato della compagnia di Belle Arti fin dall'89, publicò in folio e dedicò al David: « Frammenti d'architettura, scultura, pittura, nello stile antico » (1803-4), e morì subitamente il 17 aprile 1818, senza poter compiere la statua del *general Moreau*. Infine merita essere ricordato come appartenente alla scuola francese uno scultore italiano quasi caduto in oblio, GAETANO MERCHI, nato a Brescia nel 1747. Ultimo di diciassette figli, ancora adolescente andò a raggiungere in Parigi il fratello Giacomo musicista, e a venticinque anni si recò a Pietroburgo, dove ottenne una pensione dall'imperatrice Caterina. Nel 1777 era di nuovo in Parigi, e « il 23 ottobre 1823,

alle due di sera, nella sua casa di via Lalande, moriva in Agen . . . (1) ».
Questi cenni frettolosi mirano soltanto a dar qualche idea del fondo su cui campeggia la figura dell'Houdon.

Egli cominciò bambino a studiare l'arte sotto la guida di Michelangelo Slodtz e di Giovanni Battista Pigalle, che era fra i più celebri scultori della generazione antecedente (1714-1785) e quasi il successore immediato di Edme Bouchardon. Vinto il premio di Roma, l'Houdon venne in Italia e quivi dimorò dieci anni; ma, anche tra i mille esempî dell' arte antica, seguitò ad esser circondato da' bianchi eleganti fantasmi delle statue che popolavano i giardini di Versailles. Questo fatto, d'apparenza eccezionale per chi conosce lo straordinario ascendente della romanità su tutti i giovani artisti che in quell'epoca venivano a soggiornare e studiare nell' Urbe, è in sostanza un fenomeno ordinario. Nessuna immagine specchiantesi nel nostro spirito, quand'esso è già maturo, è indelebile come quelle che vi si sono dipinte nell'infanzia. Le figure vedute nella chiesa dove siamo entrati fanciulli, perfino quelle che abbiam visto sfogliando un volume da strenna, rimangono impresse nella nostra memoria e influiscono sui nostri gusti più di qualunque visione dell'età provetta. Sì che il fascino della romanità riusciva più o meno dispotico nei giovani, a seconda della maggiore o minore personalità delle loro primissime immagini. E, certo, raramente lo scolaretto che veniva in Roma recava con sè un mondo di fantasmi statuarî come quello che popolava l'intelligenza dell'Houdon nato e cresciuto a Versailles; raramente l'album della fantasia era stato così pieno di figure idonee all'arte propria.

J. B. Pigalle: Mercurio.

Giovanni Antonio Hondon aveva trent'anni, quando la fama imboccò la tromba per lui, dirò con una similitudine di quel tempo. Clemente XIV visitando la chiesa di S. Maria degli Angeli, fermatosi innanzi alla *statua di S. Brunone*, collocata pur allora nella nicchia a destra di chi oltrepassa il vestibolo, sclamò: « Non parla, sol perchè glielo vieta la regola del suo ordine ». E per vero la figura del cenobita, la prima grande opera dell'Houdon, ha un mirabile sentimento di vita. La testa, da gli occhi quasi assopiti in estatica preghiera, è delicatissima, e in tutto il lungo corpo che pare vacilli, v'è un lan-

(1) Ph. Lauzan. *Gazette des Beaux-Arts*, tomo XX. anno 1898.

gnore ascetico il quale prova la sincerità e il coraggio artistico dell' autore. Nulla di gonfio, o di scomposto, o di smorfioso appare in questa figura dalle linee semplici e gravi; così che a prima giunta essa non sembra scolpita in una epoca ancora imparruccata e incipriata.

Da quel momento, e per lunghi anni, l'Houdon fregiò sempre de' suoi lavori il Salon; ed è strano che in premio a tal costanza gli sia toccato un insulto da parte della giuria di quella esposizione annuale, quand'egli era al colmo della gloria. Nel 1781 lo scultore mandò al Salon una statua di *Diana*, che fu respinta perchè nuda. La scrupolosa giurìa osò asserire che Diana, spogliandosi, diveniva una seguace di Venere. Ma la figura era bella, casta nell'atteggiamento, nobile nell'espressione, fors'anco un po' fredda, certo scevra d'ogni volgare procacia. Non importa; bisognava che indossasse una tunica, un peplo, un « chiton ». L'artista dissimulò il suo sdegno e passò oltre. Giusto quell' anno, l'Accademia reale di pittura opinava si dovesse rifiutare come inutile il dono di diecimila lire destinato alla creazione d'un premio per una mezza figura dipinta dal vero. Il comento sarebbe superfluo.

Clodion: La baccante.

Una riproduzione in bronzo della *Diana* è oggi al Louvre. Ma torniamo indietro.

Dieci anni avanti l' Houdon s' era presentato per la prima volta al Salon col *Morfeo* eseguito in Roma. L'accademia di pittura e scultura lo nominò allora suo segretario, poi, nel 1775, socio effettivo, quand'egli espose i busti dell' attrice dell'Opéra, *Sophie Arnould*, dell' economista *Anna Roberto Giacomo Turgot* e del compositore *Glück*, e il bassorilievo *Tordo sospeso per le zampe*. Due anni prima erano apparsi pure nel Salon i busti di *Caterina II*, del *Principe Galitzin* e del *Diderot;* e così l' Houdon acquistava nome d' insuperato ritrattista. Negli anni seguenti infatti espose altri busti vividissimi, quello del *Mirabeau*, quello del *Gerbier*, del *Principe Enrico di Prussia*, del *D'Alembert*, del *Buffon* (quest'ultimo ordinato dalla imperatrice Caterina).

Ma il momento in cui la sua fama di ritrattista giunse all' apogeo, fu quando, saputo della morte di Jean Jacques Rousseau, nel 1778, partì preci-

pitosamente da Parigi per Ermenonville, dove gittò la maschera di sul cadavere, maschera della quale si giovò per il vigoroso e parlante *ritratto* che si ammira al Louvre. Cito a questo proposito un passo d'una lettera del Canova al Cicognara (Roma, 17 febbrajo 1817) edita dal Malamani (*Un' amicizia di Antonio Canova*, ecc.): « Molti ritratti ho visto a Parigi dello scultore Hudon (Houdon), nel 1802, come sarebber quelli di Voltaire, di Rousseau, e di altri insigni uomini del suo tempo. Fra le cose sue migliori io collocherei appunto quel S Bruno della Certosa; egli è autore anche della notomia umana che ha la mano e il braccio proteso, che a voi dev' esser già nota. Sicchè dal tutto insieme parmi artista degno di molta lode ».

Tre anni dopo lo stupido sfregio inflittogli dalla giuria del Salon, l'artista fu invitato dal Governo dell' Unione Americana a scolpire la statua del primo presidente. Egli accettò, e partì con Beniamino Franklin, di cui poco innanzi aveva eseguito il *busto*, il secondo apparso in Parigi, avendone già scolpito un'altro per l'Istituto, nel 1777, J. J. Caffieri. Stando a Filadelfia, modellò dal vivo il *ritratto del Washington*, nel 1785, la sola testa però, con la quale tornando in patria si proponeva di compier la figura intera destinata all'Assemblea dello Stato di Virginia. Ma le nuove vicende ne lo distolsero. Appena giunto in Parigi ebbe commissione dal re di Prussia d'una figura esprimente l'*Inverno*, ed è quella divenuta celebre col titolo *La Frileuse*, stupenda per grazia, brio e giustezza d'espressione. Niun'altra opera dell' Houdon è tanto conosciuta e ammirata, se ne togli *Lo spellato*, figura di studio eseguito per l' accademia, tuttora in uso nelle scuole, e la statua di *Francesco Maria Arouet de Voltaire*.

J. A. Houdon Diana.

Questo capolavoro fu mandato al Salon, secondo alcuni, insieme con la *Diana;* e se così è, il balordo rifiuto della giuria si mostra ancora più arrogante, quasi bestiale. È probabile però che l'opera esposta nel 1781 non sia quella che si vede ora nel vestibolo del Théâtre Français, figura sedente, in marmo, un poco maggiore del vero; si conosce infatti un' altra variante, di minori proporzioni, assai meno finita, e forse la statua giudicata il capolavoro dell'Houdon fu scolpita più tardi. Questa variante, assai simile alla statua grande, com'essa seduta, ammantata, con le mani sui bracciuoli della poltrona

è una terracotta alta ventidue centimetri, firmata e datata 1778; trovasi nel museo municipale di Versailles.

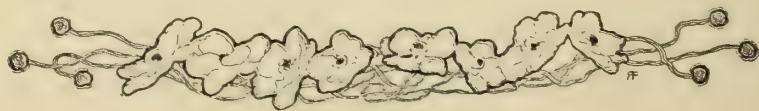
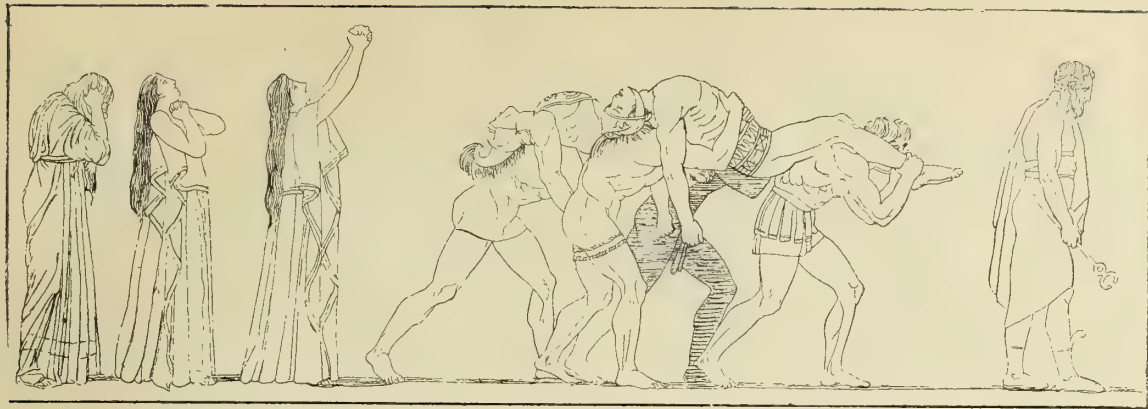
Comunque sia, l'effige del Voltaire è una di quelle meraviglie artistiche le quali in certo modo non hanno epoca, in quanto che per la loro semplice grandezza si emancipano dalle peculiarità d'intendimento e di stile che caratterizzano un periodo di storia d'arte. Avremo occasione di riparlarne, trattando del Rauch; ma fin da ora notiamo come le più sincere visioni d'arte traversino col loro benefico influsso i tempi, sì che un ultimo barlume del capolavoro houdoniano lo vediamo in una delle statue che più han commosso il popolo in questo trentennio, nel *Napoleone morente* di Vincenzo Vela.

Sopravvenuta la Rivoluzione, s'interruppe l'affluire di commissioni nello studio dell'Houdon, ed egli allora pensò di riprendere e compiere un lavoro giacente da anni in un angolo: *la statua di Santa Scolastica.* Non lo avesse mai fatto! In quei giorni di Götterdämmerung cristiana, nei quali, come il lupo Fenris, la dea Ragione divorava i vecchi numi, osare di por mano alla figura de la sorella del « monachorum patriarcha »! Denunciato subito il misfatto alla Convenzione, lo scultore sarebbe finito sul patibolo, se immediatamente la santa Scolastica non si fosse mutata in una *statua della Filosofia.*

Questa vessazione non aveva allora nulla di strano. Abbiamo già visto come un collega dell'Houdon, Pierre-Nicolas Beauvallet, venisse arrestato il 9 termidoro e giacesse in carcere per cinque mesi, nonostante che tre anni prima avesse esposto al Salon una statua della Libertà sulle rovine della Bastiglia, nel '93 i busti del Marat e dello Challier, e poi nel 1804 la statua marmorea all'oratore rivoluzionario Barnave.

Passato il tremendo uragano e sorto il sanguigno sole napoleonico, J. A. Houdon rimase in seconda linea. Era il momento trionfale di quella romanità che lo aveva commosso ben poco anche quando egli abitava in Roma. La reazione classica spadroneggiava, la scultura non otteneva plauso universale se non rifletteva qualche forma, anche falsa, d'antico. È molto dunque che a un artista come l'Houdon, tutto forza schietta e grazia vivace, si chiedessero la *statua di Cicerone*, per il senato, i busti del *maresciallo Ney*, di *Giuseppina Bonaparte* e financo di *Napoleone*, per il quale ultimo gli venne conferita la legion d'onore. Ebbe pure commissione d'eseguire i colossali rilievi decorativi per la *Colonne de la Grande armée* da erigersi a Boulogne; ma ad essi toccò poi altra destinazione.

La vecchiezza intanto gravava su lui e gli oscurava la mente già popolata dalle più graziose visioni, la mente in cui brillò l'ultimo riflesso del secolo roseo, senza tinterelle di smanceria.

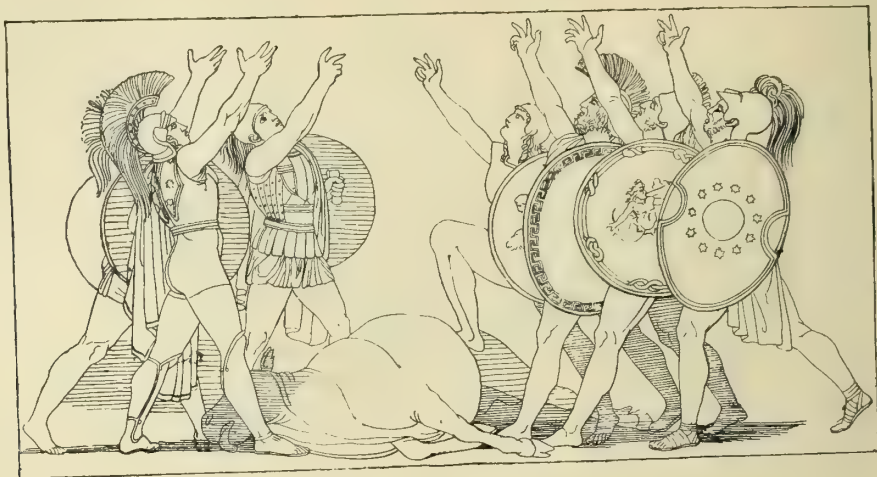
Giovanni Antonio Houdon morì in Parigi il 15 luglio 1828.

Flaxman: Il trasporto delle salme d'Eteocle e Polinice (I sette a Tebe).

CAPITOLO II.

John Flaxman — Lo scudo d'Achille — L'alba del secolo — Il classicismo ne' varî paesi.

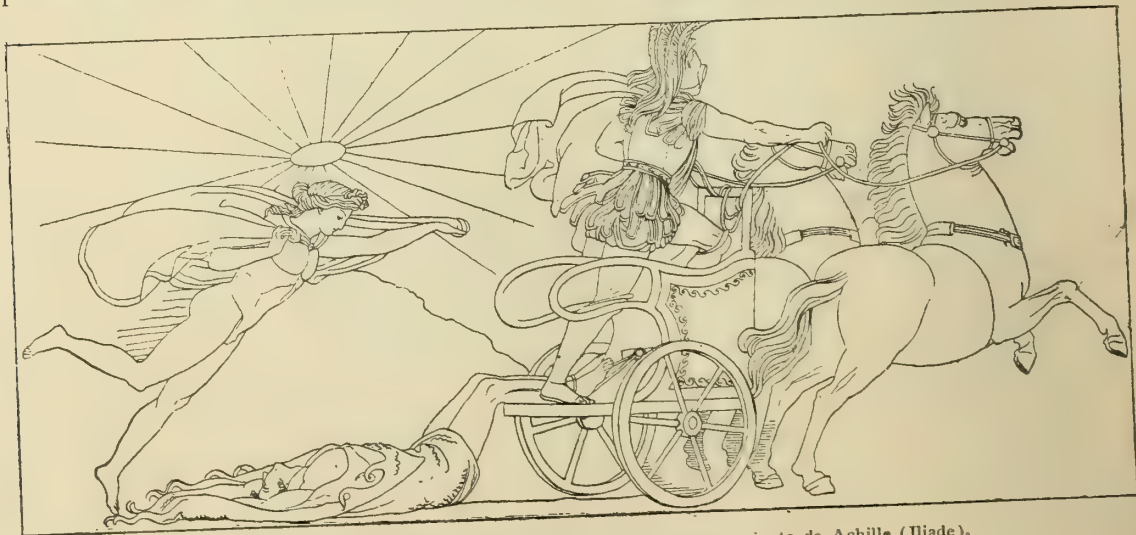
JOHN FLAXMAN nacque il 6 luglio 1755 in York, ove i suoi genitori s'erano recati temporaneamente e donde ripartirono per Londra sei mesi dopo.

La sua apparizione in Inghilterra è veramente simile a quella di un astro. Sebbene la facoltà creativa plastica fosse in lui di gran lunga inferiore all'ampiezza degl'intendimenti, l'impulso ch'egli diede all'arte nazionale è stragrande. La pittura ivi svoltasi in mirabil guisa dalla metà del secolo XVIII in poi, non vantava allora se non imitatori delle scuole nostre, fra le quali, pur troppo, primeggiava l'eclettica bolognese. La fondazione dell'Accademia Reale presieduta da Joshua Reynolds ebbe luogo nel 1769, e pochi anni prima il re Giacomo II doveva far cercare in Italia i primi elementi per le collezioni d'arte che si moltiplicarono e crebbero in modo vertiginoso. Quando il piccolo John, il figlio del Flaxman negoziante di figure di gesso, cominciò ad innamorarsi della scultura, attorno a lui non vide se non i pupazzi della bottega paterna. E più d'un secolo prima, un altro fanciullo destinato a immortalarsi scolpendo, Gian Lorenzo Bernini, passava le intere

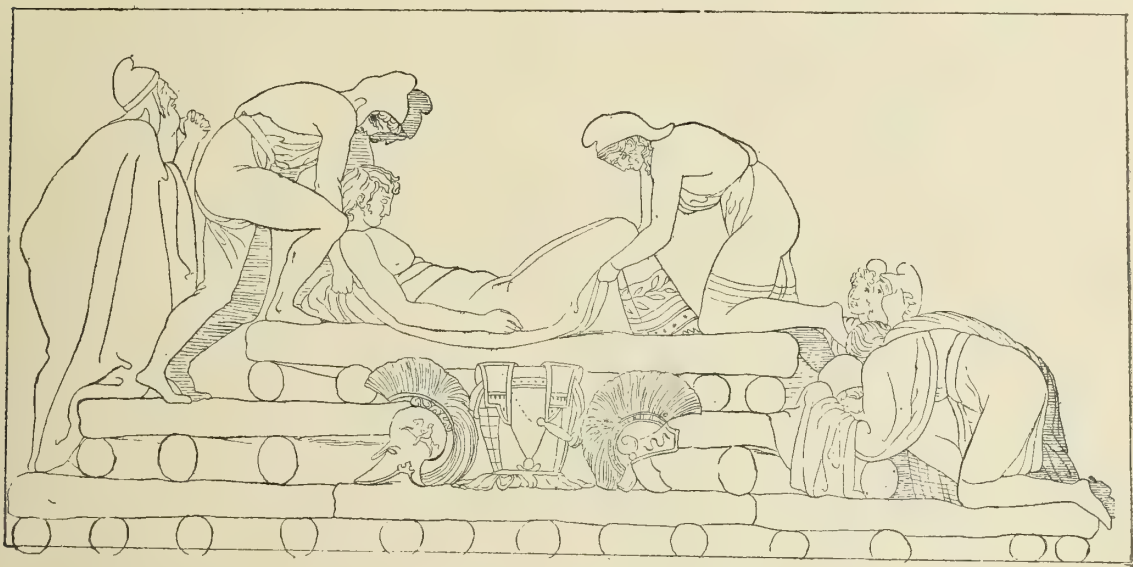
John Flaxman.

Flaxman : Il giuramento (I sette a Tebe).

giornate ne le gallerie vaticane, fra un popolo di statue intagliate nel marmo pentelico, o pario, o lunense.

Questa condizione di estrema solitudine artistica che preparò le tendenze del Flaxman non poteva trovarsi se non in Inghilterra, l'unico paese allora intellettualmente maturo, il quale fosse così sprovvisto di modelli e di tradizioni. Se scarso era il patrimonio scultorio in Germania e scarsissimo in Ispagna, ricco vi era quello de la pittura, e ad ogni modo v'era già una storia d'arte sviluppatasi in più forme, in più secoli e con varî intendimenti. La Francia poi, avviata a una rapida ascensione, quasi rivaleggiava ormai con l'Italia per numero di artisti e la vinceva per più schietta e florida vitalità. Delle altre nazioni non occorre parlare, all'infuori delle Fiandre, di cui si può ripetere quel che s'è detto per la Spagna e la Germania.

Tra i rari predecessori inglesi del Flaxman sono da rammentare GIOVANNI BACON, nato in Londra quindici anni prima di lui, membro della Royal Academy appena fondata, morto nel 1799, e TOMMASO BANKS che diede le prime lezioni al nostro John. Il Banks venuto giovane in Italia, scolpì in

Flaxman : Apollo preserva dalla corruzione il corpo di Ettore trascinato da Achille (Iliade).

Roma nel 1779 un *Amore* che è reputata la sua migliore opera, ma che, trasportata in Inghilterra, non ebbe fortuna. Sdegnato per questo, egli se ne andò otto anni dopo a Pietroburgo e vendè la statua all' imperatrice russa.

Il Flaxman da principio non ebbe sorte diversa in patria. Accolto freddamente nell'accademia, vi concorse a una medaglia d'oro, che fu conferita

Flaxman: I funerali di Ettore (Iliade).

a un oscuro Engleheart. John pianse per dispetto, e studiando con cresciuto ardore, espose varî lavori a Sommerset-House, finchè nel 1782 sposò Anna Denman e cinque anni appresso partì per la sospirata Italia. Giunto in Roma, sentì profondamente il fascino dei due aspetti e quasi diremmo dei due spiriti che vi si armonizzavano, il pagano e il cristiano, fascino già rivelato in arte nei suoi elementi da un Panini e, meglio ancora, da un Piranesi, i quali però, mossi dalla loro indole latina, diedero il sopravvento alle ruine classiche sugli edificî chiesastici, e quando nel comporre, ricostruirono, si abbandonarono piuttosto ai dettami della fantasia decorativa, anzichè a quelli del sentimento religioso.

Per il Flaxman la fusione della forma pagana col pensiero cristiano ebbe tutt'altro significato, e balenatogliene il concetto ei lo proseguì sino alla fine della vita, sentendovi l'importanza d'una vera creazione. Questo concetto ritroviamo subito dopo nel Canova, e in ciò, come in molti altri particolari, i due scultori quasi coetanei offrono una straordinaria somiglianza: all'inglese tocca il vanto dell'inizio, all'italiano quello del perfezionamento.

L'idea nuova del Flaxman si manifestò quand'egli « prese ad imitare i tipi greci sì belli e li riprodusse aggiungendovi l'espressione dell'affetto », come scrive il De Boni (Biografia degli artisti, pag. 367) e afferma, citando le due prime grandi opere eseguite dal Flaxman in Roma, *Le furie d' Atamante*, il gruppo di *Cupido e Psiche*. Notiamo che poco prima Antonio Canova, pure in Roma, aveva modellato un gruppo di carattere veemente, *Teseo che trionfa sul Minotauro*, e che poco dopo, nel 1797, prendeva anche a illu-

strare la dolce favola di *Cupido e Psiche*. Dove però il Flaxman si stacca dall' emulo italiano è nella interpretazione dei sommi poeti, opera condotta a disegno, ma veramente d'indole letteraria, secondo le attitudini che vedremo man mano accentuarsi in lui fino al pieno esercizio. Questi disegni, come dice il De Boni, « non erano per lui che tratti di penna fatti senza troppo badare », e gli venivan pagati una ghinea ciascuno, ciò che mostra il propagarsi della tendenza letteraria fra gl'Inglesi. Il Flaxman infatti ebbe commissione d'illustrare Omero, Eschilo, Dante, e più tardi Esiodo, opere incise in Roma da Tommaso Piroli, (le tre prime fra il 1793 e il 1806), le quali gli procurarono la maggior fama, sì che egli è ora senza confronto più noto per i disegni che per le sculture, certo anche per la facilità con cui quelli furono diffusi dall'incisione.

Tornato in Inghilterra nel 1793, già eletto membro delle accademie fiorentina e carrarese, entrò nella Royal Academy e a quarantacinque vi ebbe la cattedra di scultura. Allora cominciò il periodo più variamente efficace della sua carriera. Sebbene egli avesse la parola ingrata e difficile « le sue lezioni » (cito ancora dal De Boni), « se non eloquentissime, erano molto istruttive », perchè tessute di storia e d' estetica, di teoria e di pratica; nè

Flaxman: Teti chiama Briareo al soccorso di Giove (Iliade).

mancarono alcuni pochi scritti, in uno de' quali (*Progetto d' un monumento sotto il patrocinio di S. A. R. il Duca di Glocester*), propone d'innalzare sulla collina di Greenwich una statua colossale della Gran Brettagna, alta duecento piedi; progetto che ricorda quello di Dinocrate d'intagliare il monte Athos e figurarvi Alessandro; e meglio ancora ricorda il disegno del Canova per il gigantesco monumento da erigersi a Pio VII nella nave traversa di S. Pietro

in Vaticano, idea suggerita al Possagnese dalla concezione michelangiolesca del mausoleo di Giulio II.

Tra le molte opere scultorie del Flaxman, oltre le due che abbiamo citato ne rammenteremo qui due altre, scelte per mostrare le caratteristiche dell'intelletto e dell'animo suo. E la prima ancora una volta ci richiama alla mente il Canova, tal che le frasi scritte in proposito dal De Boni per lo scultore inglese ci pajono medesimamente appropriate allo scultore italiano: « .... si manifesta sempre la delicata anima dell' artista, la sua inclinazione ad una religiosa malinconia, ad un tranquillo misticismo ... » L'opera a cui accenniamo è il *Sepolcro del Baring*, nel quale il Flaxman tradusse in bassorilievi il Pater noster.

E monumento sepolcrale è pure l'altro lavoro, donde togliamo occasione d'insistere sulla facoltà illustrativa del sapiente artista. L' attore Giov. Filippo Kemble, nato a Preston nel 1757, interpretò la prima volta a Dublin la parte di Hamlet, ridusse per le scene d'allora ventiquattro drammi dello Shakespeare, visitò la Francia e la Spagna, scrisse liriche e farse, morì in Losanna il 26 febbrajo 1823. La statua scolpitagli dal Flaxman fu collocata nell' Abbazia di Westminster quattro anni dopo. Or è degno di nota che la tomba dell' interprete scenico di Shakespeare fosse ornata dall'interprete disegnatore di Dante, appunto quando le illustrazioni shakespeariane brulicavano in Inghilterra per opera di non pochi artisti, fra cui la pittrice Angelica Kauffmann e l' incisore Francesco Bartolozzi. Rammentisi peraltro, che poco prima, al ponte fra i due secoli, lo Shakespeare aveva avuto per interprete quasi un suo pari, il Goethe, nel Wilhelm Meister.

Flaxman: Le supplici (Eschilo).

John Flaxman, già deperito fin dalla morte della moglie, avvenuta nel 1821, spirò il 9 dicembre, lasciando fra le molte opere e i molti insegnamenti un lavoro « sui generis », lo *Scudo d'Achille*, in cui pare si accentrino come in un foco tutte le tendenze che costituiscono la reazione classica, dalla quale è determinata la fisonomia del retaggio plastico affidato dal secolo XVIII al XIX.

Una delle cause più appariscenti di tal reazione fu l'impresa degli scavi di Pompei, nel 1721, quando i Borboni di Napoli, memori delle prime scoperte affiorate nel 1689, cominciarono a mettere in luce i tesori sepolti dalla lava del Vesuvio. Il prodigio di questi scavi che commossero il mondo intel-

ligente parve rinnovarsi, allorchè lord Elgin, ambasciatore inglese a Costantinopoli, cominciò a correre in lungo e in largo la Grecia trovando, involando, struggendo anche, per fretta avida e per inesperienza, opere di scultura meravigliosa. Così furono tratte dalla inopinata miniera i preziosissimi marmi del Partenone, molti dei quali miseramente mutilati nella foga, e quelli d'Aglaura, e una cariatide del Pandroison. Notevoli le parole di Giorgio Hegel a giustificazione dei due uomini che furono la massima causa del movimento classico, alla fine del secolo scorso e all'inizio di questo: « Winckelmann

Flaxman: Apollo e Marpessa, bassorilievo.

veramente aveva innanzi agli occhi una grande quantità di statue egiziane e greche: ma oggi si hanno le sculture rinvenute non ha guari in Egineta; si han pure i capilavori attribuiti in parte a Fidia, ed in parte riconosciuti come lavori del suo tempo e della sua scuola. In breve: noi oggi siamo giunti ad una più determinata conoscenza di un numero di sculture, statue e rilievi, che in contemplazione della forza dello stile ideale sono assegnati al più bel fiore dell'arte greca. Noi siam debitori di questi maravigliosi monumenti... a lord Elgin... Si son voluti macchiare codesti acquisti con l'acre rimprovero di sacrilegio: nel fatto il Conte Elgin non fece che salvare codeste opere artistiche per l'Europa, garantendole contro un totale deperimento; azione che merita sempre riconoscenza » (1).

(1) *Il sistema delle arti singole: architettura, scultura, pittura, musica, 3.ª parte dell' Estetica...* traduzione di di A. Novelli, Napoli, F. Rossi-Romano, 1864.

Questo accadeva all' alba del secolo, nel 1800. Dodici anni dopo un'associazione d'Inglesi e Tedeschi intraprendeva gli scavi del tempio di Figalia, e il principe reggente d'Inghilterra ne comprava le sculture esumate.

Flaxman: Gianni Schicchi e Capocchio (Div. Comm.).

Tra gli scavi di Pompei e quelli di Grecia si svolsero gli ampî lavori degli archeologi con a capo il Winckelmann; e il nostro artista, oltre che mosso da tal corrente, inclinato di sua natura all'erudizione ed esercitato a illustrare gli antichi poeti elleni, trovò in Omero il tema adatto più che qualunque altro mai allo svolgimento delle sue facoltà e della sua dottrina.

W. Helbig dice *(Discorso letto nell'adunanza solenne del 15 Decembre 1882)*:

« Gli archeologhi generalmente cominciano la storia dell'arte greca dallo scudo d'Achille, la cui decorazione ricca di scene figurate è descritta nel 18.° libro dell'Iliade. Il quale metodo sarebbe ammissibile, se fosse sicura l'opinione sostenuta specialmente dal Welcker e dal Brunn, che cioè quella descrizione si riferisca ad uno scudo simile che avesse veramente esistito. Ma quest'opinione non è scevra di dubbio, e parecchi dotti, dei quali basta citare il Bursian, il Schnaase, il Friederichs ed il Matz, hanno affermato, che la decorazione dello scudo è una semplice invenzione del poeta, ed il Petersen ultimamente con molto acume si è studiato a valutare i meriti delle due opinioni divergenti ».

In conclusione, e per ragioni che non è qui il luogo d'esporre, modellando lo *Scudo d'Achille* il Flaxman non intendeva ricostruire un oggetto d' arte sparito, bensì, ancora una volta, illustrava uno squarcio di poesia, faceva insomma opera da interprete anzichè da creatore, più da sapiente e meno da artista.

Flaxman: Catone (Divina Commedia).

Al classicismo, di cui il Flaxmann si può considerare come il coscienzioso rappresentante nell'arte plastica del principio del secolo, si oppone e succede subito il romanticismo che ha pure in Inghilterra i suoi più tipici campioni, ma nella letteratura anzichè nella scultura. Parlo di Walter Scott, che iniziò col « Wawerley » la serie de' suoi romanzi storici, nel 1813, e di Giorgio Byron, l'acerrimo nemico di tutto ciò che in arte non era effusione spontanea. Basta citare questi due nomi, poichè non è mio còmpito tracciare la via percorsa dal romanticismo letterario appena dileguato il fumo

delle guerre napoleoniche; ma è giusto rammentare che nello stesso Flaxman vediamo qualche barlume non projettato dal sole dell'antica Ellenia e dell'antica Roma, barlume il quale penetra dallo spiraglio della letteratura e si manifesta per mezzo delle illustrazioni dantesche, apparse tra quelle di Esiodo e d' Omero.

Classicismo, classicismo! Era questo senza dubbio l'astro che guidava la mente degli scultori nel crepuscolo dell'alba del secolo XIX; ma esso non brillava della medesima luce nel cielo grigio di Londra e nel cielo azzurro di Roma; e se per un momento solleviamo il velo classico da sulle opere del Flaxman, vediamo che in fondo c'è sempre lo spirito romantico.

In verità il classicismo scultorico non è genuino se non fra i Latini, e anche fra questi bisogna discernere: gl'Italiani, in cui esso è manifestazione relativamente spontanea; i Francesi, che lo sentono meno e lo esaltano più, dandogli talvolta una forma enfatica non disgiunta dalla nativa eleganza; gli Spagnuoli infine, i quali non lo intendono, nè si son mai durevolmente sforzati a intenderlo. In questa gradazione non v'è nè lode, nè biasimo, poichè ciascuno dei tre popoli vale nella scultura non per la maggiore o minore attitudine a interpretare il classicismo, bensì per quel che ha saputo esprimere indipendentemente da qualunque distinzione sistematica. Per ciò, se la scultura spagnuola ha nella storia un posto di gran lunga inferiore a quello della francese e dell'italiana, vuol dire semplicemente che la sua produzione è meno ricca, meno alta, meno varia; che poi sia anche meno classica importa poco.

Il classicismo, che già non si trova più in casa sua passando in Francia, lasciando appena la sfera latina è addirittura esule. E anche presso i differenti popoli anglo-sassoni, e slavi, e fiamminghi, e scandinavi, l'esule ha diversa accoglienza. L'enfasi che abbiamo notata nel classicismo francese, diviene più pesante nel germanico; vedremo perciò la reazione prender più forza che altrove in Germania, perchè i cànoni greco-romani vi si agghiacciavano e, d'altra parte, non mancavano, come mancavano più a settentrione, le tradizioni scultorie nazionali.

Ma dove il classicismo, nonostante l'apparenza, le belle teorie, l'amorosa cultura, rimane sempre alla superficie, è in Inghilterra. Lì più che altrove furoreggiò, è vero; ma il carattere inglese era già troppo profondamente stabilito, perchè un influsso d'altro clima e d'altra indole vi penetrasse dentro. Non c'era sviluppo d'arte plastica, ma c'era una letteratura nazionale di primo ordine, c'era una storia affatto svincolata dal mondo classico. Per concludere, volendo formarsi un criterio di quel che fosse al principio del secolo il classicismo in Inghilterra, basta porre a fronte un Flaxman e uno Shakespeare, cioè un propugnatore delle norme greco-romane e un creatore. Il popolo si fermava un giorno ad ammirare i sapienti bassorilievi del secondo *scudo di Achille,* ma poi tornava ai rimorsi di Macbeth, alla gelosia di Otello, a la pensosa follia di Hamlet.

CAPITOLO III.

Antonio Canova: la gioventù, la sovranità, la fine — Indicazioni sommarie delle opere.

La supremazia del Canova nella scultura del nostro secolo è tanto indiscutibile quanto quella di Fidia per il V secolo avanti Cristo, di Prassitele per il quarto, di Donatello per il Quattrocento, di Michelangelo per il Cinquecento, del Bernini per il Seicento.

Nato il primo di novembre del 1757, in Possagno nel Veneto, ANTONIO CANOVA di Pietro, a quattro anni restò orfano del padre; la madre sposò poco appresso Francesco Sartori, del vicino villaggio di Crespano. Il nonno paterno avviò il fanciullo al mestiere di scalpellino; ma lo scultore Bernardi, soprannominato il Torretto, dopo qualche pratica lezione, condusse Antonio con sè a Venezia, dove questi non tardò a entrare nell' Accademia. Dicesi che l'attitudine del ragazzo si rivelò in occasione d'un pranzo, presso il conte Falier, divenuto poi suo protettore, e il saggio fu un leone di burro. Così le origini del grande artista par che ondeggino tra lo scalpellino e il cuoco. Sia comunque, egli aveva appena diciassette anni, precoce quindi poco meno del precocissimo Bernini, quando, in uno studiolo nel convento di S. Stefano, modellò la sua prima opera d'arte, l' *Euridice* (1773), che si conserva tuttora ne la villa Falier, ad Asolo. Ivi è pure l'*Orfeo*, del 1776 lavoro, come il precedente, non immune d'influsso

Canova; Il San Giovannino.

barocco. La statua del *marchese Poleni*, quella d'*Esculapio* (1778) il busto del doge Paolo Renier (1776), tutti e tre oggi in Padova, e finalmente il gruppo di *Dedalo e Icaro* (1779), eseguito in uno studio sul Canal Grande, presso il palazzo Corner, misero in vista il giovane, così che, con l'ausilio del doge ottenne una pensione per dimorare in Roma tre anni. Partì nel dicembre del 1780.

Antonio allora non era più un tirocinante; nel nuovo gruppo la maniera berniniana dileguava per dar posto a una ricerca di verità, che parve somma audacia. Fu detto che in Dedalo egli ritraesse un gondoliere conosciutissimo, e si notò che le ali sulle spalle di Icaro, invece di figurare attaccate con la cera, al modo tradizionale, mostravano, non senza meraviglia dei barbassori, un industrioso legame di corde. Il primo influsso che Roma esercitò su lui, e che, come per il Flaxman, non poteva non esser classicheggiante ed emanato dal Winckelmann, fu poco ò punto salutare; potremmo anzi chiamarlo, se non un regresso una pausa di titubanza, che si rivela nella purezza alquanto fredda e scolastica del gruppo *Teseo trionfante sul Minotauro* (1782), con cui egli inaugurò lo studio procuratogli dall'ambasciatore veneto, Gerolamo Zulian, nel palazzo Venezia.

Ma questo periodo esitante non durò a lungo. Nel 1783, per mezzo dell'incisore Giovanni Volpato avuta la commissione d'erigere il *monumento di papa Clemente XIV* Ganganelli, in SS. Apostoli, d'un tratto mostrò la potenza del suo genio, insieme col disequilibrio proprio della giovinezza.

Ashton Rollins Willard *(History of modern italian art)*, del cui sunto biografico mi giovo largamente in queste notizie, dice che la mirabile figura del papa dimostra spontaneità e vera ispirazione; pure non posso esimermi dal notare che nel gesto essa somiglia molto a quella di Urbano VIII, nel monumento del Bernini, in S. Pietro, statua sedente in trono, col braccio proteso in atto di benedizione maestosa, appunto come la figura canoviana, nella quale anzi quell'atto ha un'espressione spiccatamente dominatrice; questo dipende forse però dalla diversa collocazione delle due statue, il mausoleo del Bernini essendo eretto sul piano della chiesa, quello del Canova rialzato sopra il passaggio tra due cappelle. Nè manca, a parer mio, qualche rapporto di somiglianza nella disposizione generale delle tombe, se nell'una la figura della Carità volge lo sguardo in alto verso papa Urbano, come nell'altra la figura della Mansuetudine lo volge verso papa Clemente. Pure è notevole la maggior differenza che il Canova ha saputo far risultare tra le figure, dando a quella del pontefice un carattere abbastanza evidente di ritratto, e a quelle accessorie un carattere simbolico quasi scevro d'individualità. Più tardi la differenza stessa è sempre mantenuta, ed è financo eccessiva nel capolavoro di cui parleremo in sèguito.

Abbiamo detto che il grandioso lavoro venne affidato al giovane scultore per mezzo del Volpato. Aggiungiamo che il Canova, sebbene avesse ragioni d'amarezza, perchè chiesta in isposa la figlia del celebre incisore fu da lei rifiutato, gli serbò gratitudine sempre; e ne è prova il modesto sepolcro nel vestibolo della medesima chiesa dei SS. Apostoli, ov'è scolpito in bassorilievo il busto del Volpato di profilo con un genio dolente (1808). Guai

Fot. Anderson, Roma.

Antonio Canova: Paolina Bonaparte (dettaglio).

(Museo Borghese, Roma.)

Il Secolo XIX. Proprietà artistica.

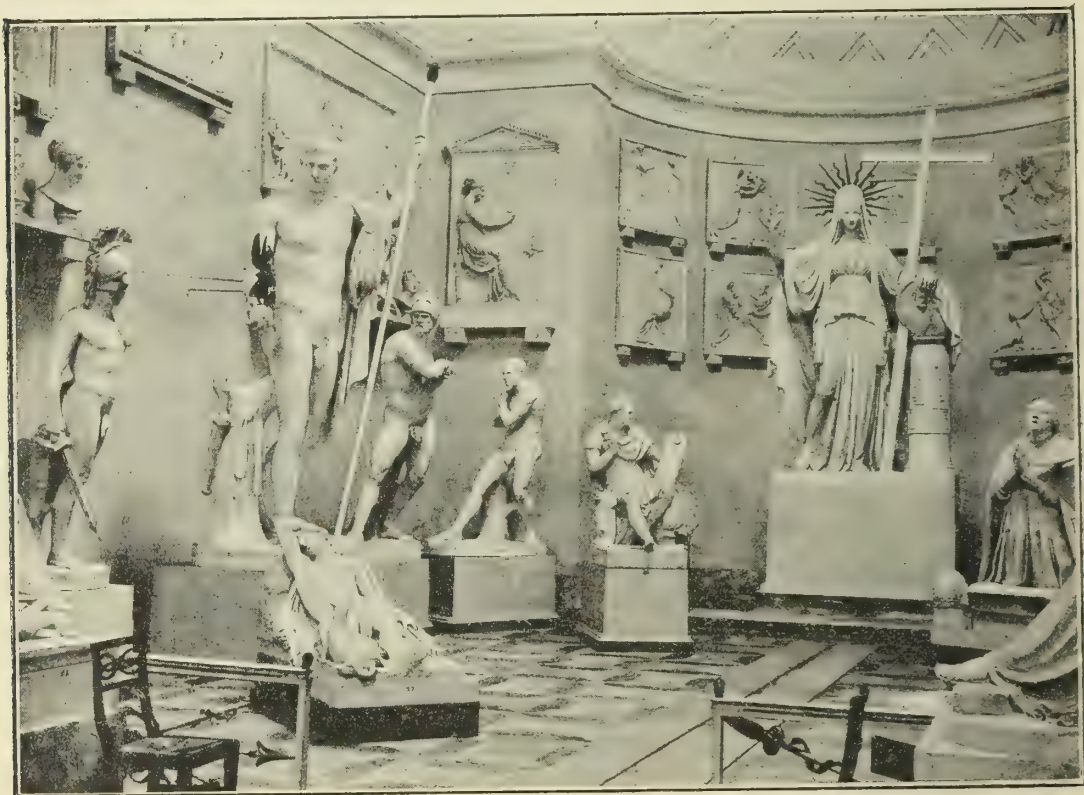
Antonio Canova: Amore e Psiche.

Canova : Il Perseo.
(Roma, Museo Vaticano).

ot. Brogi, Firenze

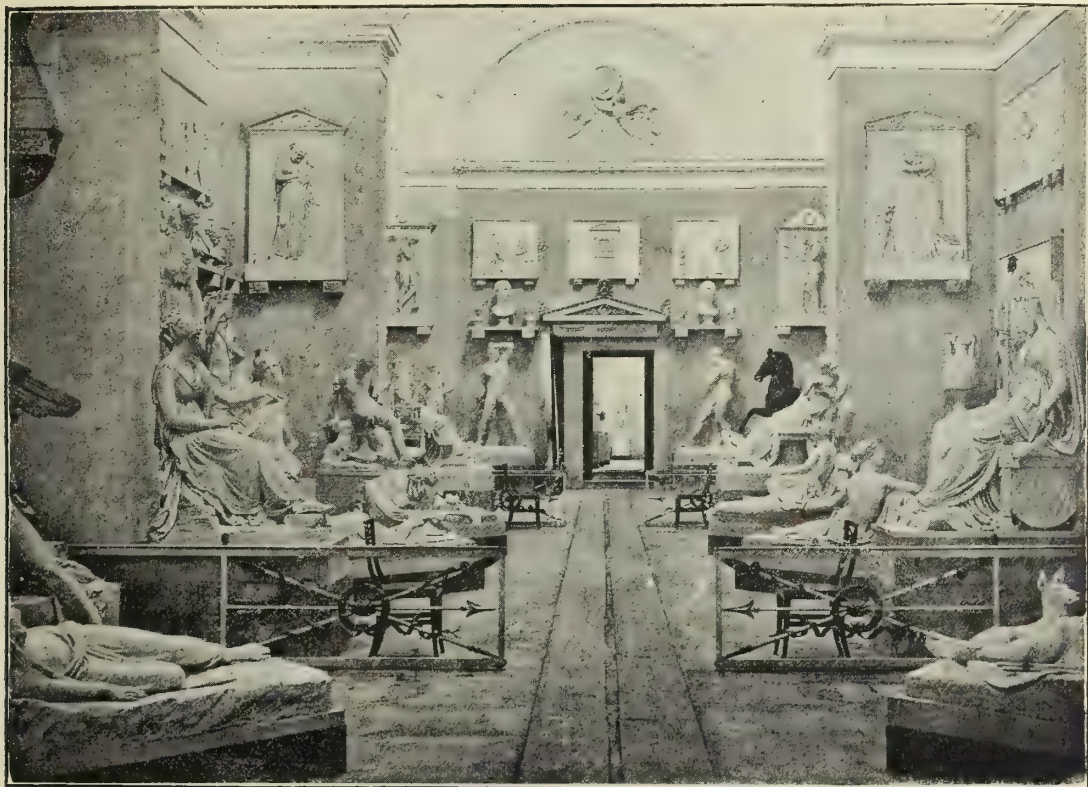
però se dalla freddezza di questo lavoro dovessimo giudicare della freddezza dell'amicizia che lo eresse, e cioè se dimenticassimo che l'anima di Antonio era veramente angelica. Quanto lo abbia afflitto il rifiuto della figliuola del-l' incisore lo ignoriamo ; sappiamo del resto che egli rimase celibe e menò vita purissima intemerata, come se un primo disinganno lo avesse disgustato per sempre dall'amore. Pure, non è improbabile che al primo disinganno ne sia succeduto un secondo , l' ultimo. L' aneddoto è noto per le stampe , e non vale la pena di riferirlo , anche quando, com' è toccato a me , lo si è udito narrare dalla bocca di Scipione Tadolini, figliuolo di quell'Adamo Tadolini che fu tra i principali allievi del Canova.

L'ambasciatore Zulian lasciò la sede di Roma nell'estate del 1783. Allora il grande scultore si trasferì nello studio di via S. Giacomo , che poi non cambiò più e che ora è indicato da un' umile lapide. Quivi forse furono modellate in parte le statue del monumento Ganganelli e certo quelle del *monumento Rezzonico*, eseguito poco dopo (1792). Questo capolavoro, il più

celebre nella carriera artistica del Canova, è nella basilica di S. Pietro. Clemente XIII Rezzonico sta genuflesso con le mani giunte, la testa china, gli occhi quasi chiusi. Si è molto lodato lo scultore per aver saputo ritrarre con verità così intensa e penetrante il vecchio pontefice floscio e privo d' ogni bellezza, pur mantenendo la dignità statuaria. Io non so veramente in che consista il segreto di questa fusione, e parmi che il Canova abbia risoluto il problema col mezzo più semplice e più arduo al tempo stesso, cioè con la perfetta sincerità. Quando una figura umana esprime sincerissimamente un

La gipsoteca canoviana a Possagno.

sentimento religioso, come può mancare di dignità? Che abbia aspetto senile e anche sgradevole per pinguedine, importa poco, se l' artista la ritrae con assoluta schiettezza, e se intorno ad essa dispone con alta armonia gli accessorî del componimento. La verità e la dignità si fondono nell' opera del Canova per il fatto che nulla è sacrificato della prima là dove essa deve risplendere, cioè nella figura umana, e la seconda è cercata e trovata escludendo qualunque esagerazione. Così che la statua del papa è dignitosa perchè semplice, non ha bruttezza artistica perchè non ha caricatura, e infine è sovranamente bella perchè è vera e sincera. Chi guarda da vicino quella testa quasi assopita, dalle labbra che pare tremolino al mormorio della preghiera, dalle palpebre gravi, dalle guance cascanti, — comprende.

Quale stacco poi dalla realità personale di quella figura alla idealità tipica, direi anzi generale, delle altre due, la *Fede* e il *Genio della Morte*, che

stanno ai lati dell' urna, sul basamento! Quest' ultima figura il Canova la ripete poi con qualche modificazione nel mausoleo dell' *arciduchessa Cristina d'Austria* e nel disegno di quello a *Tiziano*, che si conserva nel museo civico di Venezia. Più interessante e più criticata è l'altra, quella de la *Fede*, imitata da un discepolo del Canova stesso nella tomba del cardinal Bellarmino, opera lasciata incompiuta dal Bernini e che vedesi nella chiesa del Gesù, in Roma. La figura della *Fede* o della *Religione* è una matrona impassibile, resa strana da gli accessorî: un' aureola di punte, e una veste pesantissima, come una

La gipsoteca canoviana a Possagno.

plumbea cappa. Nel bozzetto è un bassorilievo, e ciò spiega quei raggi troppo enormi nel rilievo intero.

A' piedi delle due statue giacciono due leoni, di fattura assai diversa; e cioè tanto quelle son levigate, tanto questi sono gagliardamente trattati di scalpello senza raspa e lima. Si sa che il Canova vi lavorò con tale ostinazione, adoprando negli scuri il trapano che in gergo da studio si chiama violino, da ammaccarsene il torace. Non ne guarì mai del tutto, e talvolta mostrava con dolce orgoglio la costa depressa, dicendo: — Anch'io ho le mie ferite.

Ormai salito in fama più che alcun altro scultore contemporaneo, il Canova si sentì accusare di non saper creare una forte figura d' uomo, e nel 1795, violentando alquanto la sua mite natura, modellò il gruppo di *Ercole e Lica*, eseguito sette anni dopo in marmo e acquistato da don Gio-

vanni Torlonia, il cui figlio Alessandro lo collocò in apposito sacello, quando costruì il palazzo di piazza Venezia, nel 1836. Fra breve il gruppo sarà trasportato nella Galleria nazionale di Roma, perchè l'ala del palazzo Torlonia dov'era la galleria di questo nome è destinata alla demolizione, e gli oggetti in essa conservati, fra cui giganteggia il gruppo canoviano, furono ceduti al Governo. L'Accademia di Venezia possiede il gesso originale del gruppo medesimo. Certo, nella produzione del Canova quest'opera riman singolare, essendo l'unica in cui egli non abbia trasfuso quella delicata melanconia che abbiam visto pure nel Flaxman. E ciò è bene, e dimostra ancora una volta la versatilità dell'artista, per il quale nessun cànone era inflessibile, salvo quello de la giusta espressione.

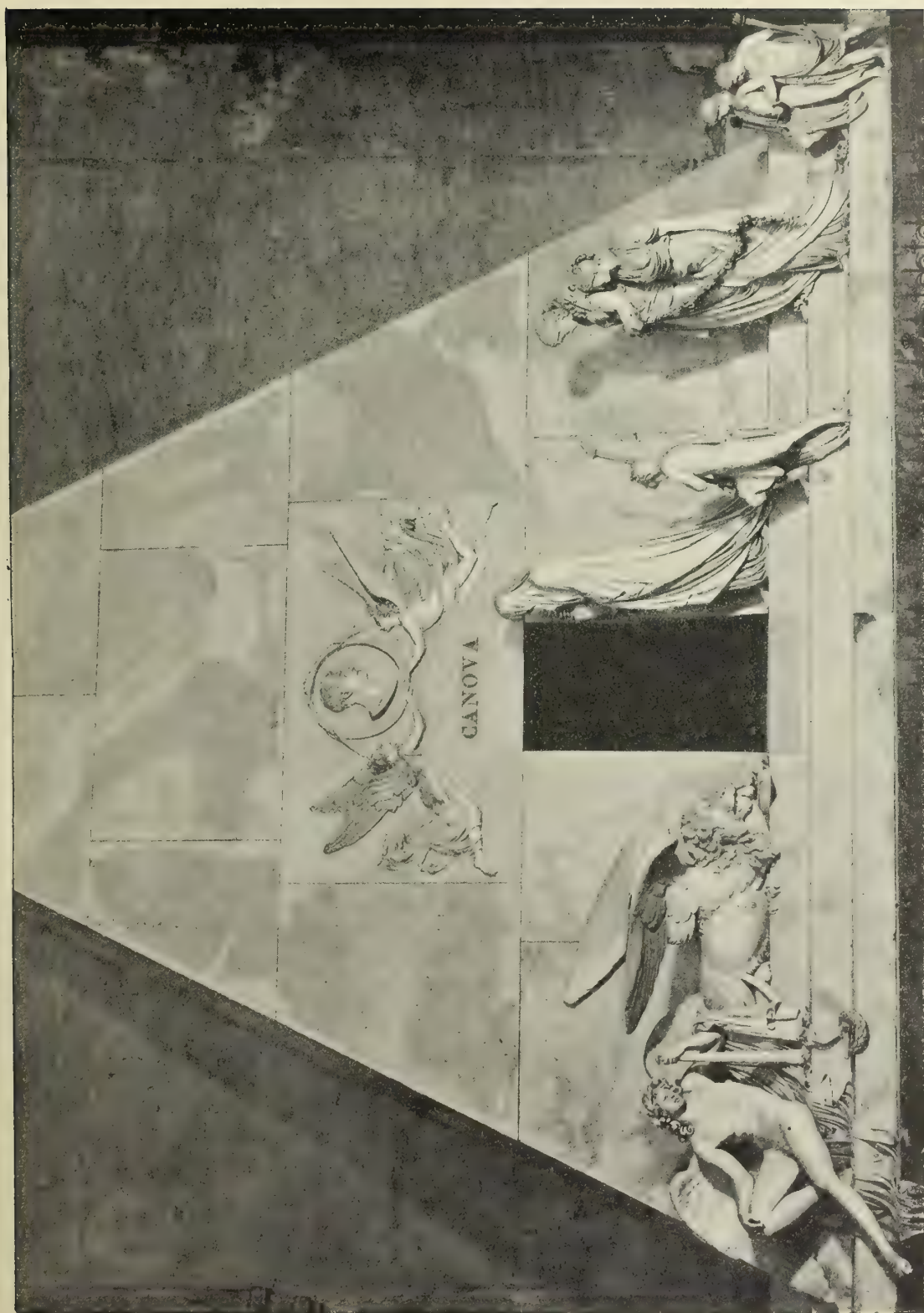
L'opera del Canova che meglio contrasta col grandioso e possente gruppo di *Ercole* e *Lica* è la *Maddalena*, statua genuflessa, scevra di velleità classiche, modellata nel 1796 e ripetuta, con qualche variante, nel 1809, per il principe Eugenio, vicerè d'Italia. Appartengono allo stesso periodo della piena virilità alcuni dei lavori più celebri del Canova, e fra essi celeberrimo il gruppo di *Cupido e Psiche*, del 1793, e l'altro d'egual soggetto, non d'eguale bellezza, con le figure in piedi anzichè giacenti, eseguito quattro anni dopo. Ancora, le due statue dei *Pugillatori*, Creugante e Damasseno, e il *Perseo*, che si vedono nel cortile del Belvedere, al Vaticano, e sono del 1800; la *Venere vincitrice*, in cui è ritratta Paolina Borghese, gelida, finitissima opera che è nel pianterreno del palazzo in Villa Borghese (1805); la *Danzatrice*, dello stesso anno, scolpita per l'imperatrice Giuseppina e passata poi nelle mani dello Czar; il *monumento sepolcrale per la principessa Cristina* arciduchessa d'Austria, pure del 1805, collocato nella chiesa degli Agostiniani, in Vienna; infine il *Palamede*, statua maggiore del vero, scolpita per il conte Sommariva nel 1804, e rottasi a causa dell'inondazione del Tevere che sconquassò lo studio di via S. Giacomo l'anno seguente. Il Sommariva chiese allora al Camuccini di rappresentar quella scena in un quadro; ma il pittore se ne dichiarò incapace.

Albeggiava intanto il sanguigno astro di Napoleone. Nel 1802 lo scultore fu chiamato per modellare la statua del Primo Console, e volendo evitare il viaggio, allora assai travaglioso, si mise a lavorare il ritratto sulle stampe correnti. Mezzo secolo dopo la ferrovia e la fotografia avrebbero reso possibile a un mediocre scultore quel che fu impossibile allora per Antonio Canova. Il ritratto non riuscì abbastanza somigliante, e il viaggio non si potè schivare. A Parigi modellò il *busto del Bonaparte*, e, tornato in Roma, si accinse alla *statua*, che giunse nella capitale francese assai tardi, nel 1812. Nemmeno questa volta Napoleone fu contento. Il Canova, seguendo la tradizione romana delle statue imperiali, aveva messo la testa del sovrano guerriero su un nudo e freddo corpo d'eroe. Non potendo persuadersi che la maestà della sua effige avesse bisogno di quella lusinga cesarea, Napoleone non volle esporre in pubblico l'opera e la fece collocare nel pianterreno del Louvre, donde poi passò, quasi per ironia, nelle mani del Wellington, che la ebbe in dono dal Principe Reggente, e trovasi tuttora in Apsley House. Una copia in marmo è al museo di Napoli, un'altra in bronzo, a Milano, nel cortile di Brera.

Canova: Monumento a Clemente XIII (papa Rezzonico).

Canova: Il pugillatore. Fot. Brogi
(Roma, Vaticano).

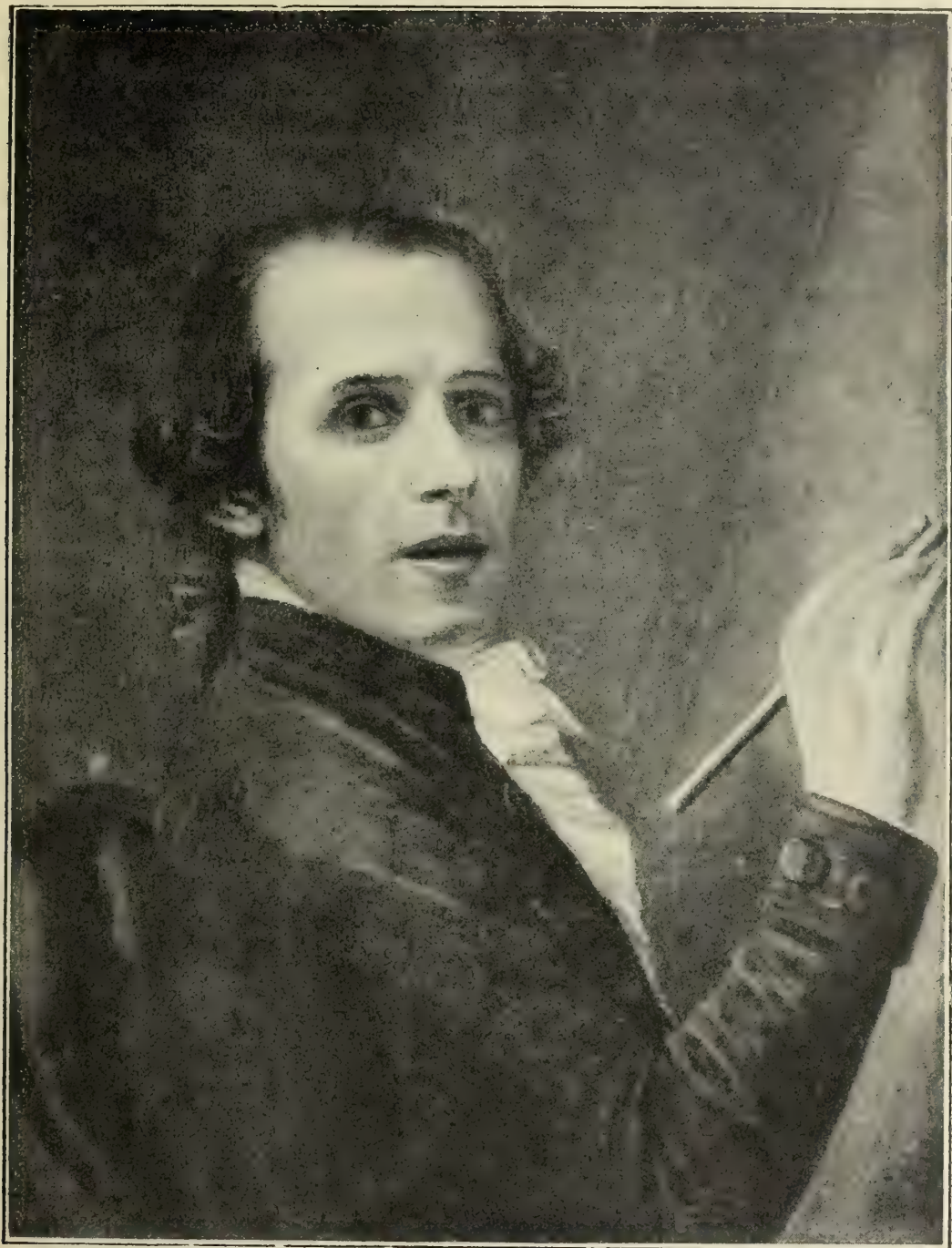
Due anni prima della consegna della statua sfortunata, il Canova tornò a Parigi per eseguire il *busto dell'imperatrice Maria Luisa.* Lo accompagnava l'abate Sartori, suo fratello uterino, il quale assistè alla famosa conversazione tra l'artista e l'imperatore, la scrisse e la diede al Missirini che la pubblicò nella Vita del Canova. In quel dialogo lo scultore esorta Napoleone a [non togliere altre opere d'arte dall'Italia già turbinosamente depredata. In mancanza di meglio il sovrano accordò un'ingente rendita all'Accademia di S. Luca. In sèguito il Canova sviluppò il busto dell'imperatrice nella solenne *statua* in sembianza di *dea Concordia*, che Lèopoldo d'Austria, alla morte di Maria Luisa, donò alla città di Parma, ov'è ancora, nella galleria, trasferitavi da la villa imperiale di Colorno.

La conversazione del 1810 fu come un presagio. Caduto Napoleone, il sommo artista è mandato a Parigi, nel '15, per il recupero di quelle opere d'arte che gli avevano ispirato il generoso lamento. Sebbene affaticato dalle interminabili trattative della sua alta missione, appena di ritorno in Roma il Canova dovè recarsi a Londra per stimarvi il valore artistico dei marmi del Partenone trasportativi da lord Elgin. È questo il momento capitale nella vita del grande scultore, ed è anche il punto di partenza d'una rivoluzione nel campo dell'arte, donde poi derivarono alcuni precipui lineamenti della fisonomia estetica del secolo. Per avere un'idea dell'entusiasmo suscitato da quei marmi recentemente rapiti all'oblio, bisogna ricorrere con la memoria a un altro periodo storico nel quale ferveva lo stesso spirito di adorazione verso l'arte antica. Allora però le testimonianze della bellezza classica si cercavano soltanto nel sacro suolo dell'Urbe, che non ancora sfruttato, quantunque già sconvolto da barbari stranieri e da più barbari italiani, disascondeva i venerandi avanzi appena lo grattava la incurante zappa d'un vignajuolo; ora invece è necessario che vi si affannino gli archeologi di tutte le nazioni, cercando entro le recondite viscere della terra un ricordo di gloria e, più spesso, un argomento di disputa.

Fot. Alinari, Firenze

Monumento funebre di Canova nella chiesa dei Frari, a Venezia. (Eseguito su disegno del Canova).

Tre secoli prima dunque che lord Elgin trovasse i marmi del Partenone e di Egina, il proprietario d'una vigna sopra le Terme di Tito, rinveniva il gruppo rodiense del Laocoonte, la grandiosa opera di Atenodoro, che, nel delirio del primo momento, fu giudicata il capolavoro dell'antichità. E come furon subito chiamati a definire il pregio del Laocoonte Giuliano da Sangallo e Michelangelo, ora veniva chiamato Antonio Canova a giudicare i marmi

Canova: Amore e Psiche in piedi, simboleggianti l' Innocenza.

greci; ed egli, dinanzi a quei frammenti stupendi, fu colto da un entusiasmo oscurato di melanconia, sentì l'accoramento d'avere avuto troppo tardi quell'impareggiabile rivelazione, che nessuno de' suoi contemporanei poteva intendere così profondamente. Forse lo afflisse pure il pensiero che il tesoro scultorio, rapito alla Grecia addormentata, dovesse rimanere in Inghilterra, come in luogo d'esilio. Trecento anni prima l'eccelsa preda, disputata in nome dei loro sovrani da varî ambasciatori, non s'era mossa da Roma, il pontefice vi aveva posto sopra la mano: il gruppo rodiese era stato collocato ov' è tuttavia, nel cortile vaticano del Belvedere.

Autoritratto di Antonio Canova.

A Londra il Possagnese ebbe accoglienza lietissima dalla Corte, dalla Royal Academy, dai singoli artisti. Uno di essi, il pittore delle dame eleganti, belle, signorilmente fascinose, Thomas Lawrence, volle ritrarlo, e ne ebbe in compenso, per testimonianza di gratitudine, la nomina d'accademico di S. Luca. Il ritratto è oggi nella sala del municipio, a Possagno.

Il mondo civile s'ampliava guadagnando a occidente quel che aveva perduto a oriente. Già dal 1805 al 1808 le esplorazioni del Dupaix, nel Messico,

avevano attirato la curiosità degli studiosi su ruine monumentali che, per la loro fisonomia enorme, ricordavano stranamente le forme conosciute nella Siria e nell'Egitto. Il re del Brasile, Giovanni VI, creava l'Accademia di Belle Arti, in Rio Janeiro, valendosi di artisti francesi: il Breton, socio dell' Istituto di Francia, è il primo direttore della prima accademia americana, nel 1816. Sei anni dopo vi arrivavano i pittori Antoine, Taunay e Debray, lo scultore Auguste Thaunay, l' architetto Grandjean de Montigny, l'incisore Charles-Simon Pradier, il musicista Neukomm (1).

Canova: Vestale.
(Milano, Brera).

Sebbene ancora non si osassero turbare le linee classiche della storia, si sentiva già nel campo dell'arte il bisogno di demolire argini e muraglie, di spalancar nuove uscite alla dottrina ed all'immaginazione. Il centro della vita mondiale non era più nel Mediterraneo, non solo, ma projettava nuovi raggi traverso l'Atlantico, quasi a indicare che l'egemonia europea, succeduta in tempi remoti all'egemonia asiatica, non aveva saldi titoli d' eternità.

Appena tornato in Roma il Canova, gli fu richiesta dalla lontana America la *statua del Washington*, per la Carolina Settentrionale; e questa è la prima grande opera che approdò sull'altra riva dell'Oceano. Melchior Missirini (*Della vita di Antonio Canova*, libri quattro ... Prato, fratelli Giachetti, 1824) riferisce quel che ne disse il giornale della città di Washington, in data del 18 decembre 1821. « ... Pare che il nostro Eroe sia stato panneggiato da Prassitele e da Fidia. La somiglianza è perfetta, e non poteva essere altrimenti, perchè copiata da un busto in gesso già preso dal vivo dal celebre Ceracchi, mentr'ei soggiornò in questo paese.

È stato trovato male ideato, che un generale americano fosse vestito come un romano, e seduto sopra una sedia alla romana, ma molte ragioni sono da addursi in giustificazione, e basta dire che questo vestimento è quello dell'arte, nè Canova poteva rinunciare a questo costume classico ... »

Non v'è più nulla da discutere; ecco qual era il sentimento d'allora: la toga e il pallio erano il « vestimento dell'arte », e uno scultore non poteva rinunciarvi. Sappiamo del resto che la medesima convinzione regnava anche

(1) Vedi Roger Peyre, *Répertoire chronologique de l'histoire universelle des Beaux-Arts depuis les origines jusqu'à la formation des écoles contemporaines.* — Paris, Henri Laurens, 1899.

mezzo secolo dopo. Se per fortuna capitava una figura grandiosa, come ad esempio quella del Washington, tanto meglio; tanto peggio se l' uomo da ritrarsi era piccolo, come Napoleone, e peggio ancora se obeso e con la barba a corona e con gli occhiali a stanga, come il Cavour. Quel che oggi pare a

Canova: Altro pugillatore. Fot. Brogi, Firenze.

(Roma, Vaticano).

noi un semplice pregiudizio, era un principio radicato profondamente nel pensiero degli artisti e accettato senza discussione dal popolo.

Leggo nella *Bibliothèque de poche par une société de gens de lettres* (Paris, Paulin e Le Chevalier, 1855): « Esiste a Napoli una ridicolissima statua del Canova, che rappresenta Ferdinando I da Minerva; nulla di più grottesco di quella figura di vecchio dal gran naso borbonico, camuffato del casco e della tunica di Pallade ». Lo credo bene; ma dove ha trovato la stolida notizia l'autore? Il quale parla in seguito e, suppongo, con miglior fondamento, d'un bassorilievo del secolo XVII, scolpito in piombo e che figura il maresciallo

di Francia, Luigi de Marillac, pure vestito da Minerva. E aggiunge: « È noto il bizzarro effetto di Luigi XIV con la parrucca e in costume romano. Ho udito della brava gente gridare vedendolo: Dev'esser molto antico, perchè a quei tempi lì non si usavano ancora le scarpe. Le dame inglesi hanno eretto per sottoscrizione una statua al Wellington da Achille, si dice, ossia affatto

Canova: Statua di Pio VI.

nudo. Per qualche tempo, ogni mattina, si trovava appeso presso la statua un pajo di calzoni con l'invito: E infilateli, via! »

Sempre così, sempre facile il ridicoleggiare un modo di pensare, quando la coscienza pubblica, mutando, se n'è allontanata.

Torniamo al nostro scultore giunto all'apogeo. Ormai nulla più mancava alla gloria del Canova; la sua pacifica dittatura raggiava da Roma per tutte le nazioni civili, anche oltre l'oceano, più splendida di quella che contemporaneamente emanava sui campi della poesia da Weimar. E invero quantunque il genio di Wolfgang Goethe sia più universale e anche più agile

e più fecondo d'avvenire, nessun linguaggio parlato, nemmen quello di Faust, poteva esser subito così largamente compreso come quello dell'arte plastica, linguaggio che non ha bisogno di traduzioni. L'imperio del Canova in quegli anni fu più assoluto anche dell'imperio del Bernini un secolo e mezzo prima, sebbene meno lungo e forse pure meno rutilante. Del resto il confronto è agevole. Mettiamo da parte il favore dei pontefici, e notiamo che entrambi i due scultori si trovarono un momento a fronte del monarca da cui pareva dipendessero i destini del mondo. Il Bernini trattò col Re Sole quasi da pari a pari; sì che quando ebbe a modellarne il busto non esitò ad accomodare un ricciolo dell'augusta parrucca, dicendo che Luigi XIV poteva ben mostrare la fronte ai popoli. Il Canova, trattando col dominatore delle nazioni, pur sapendosi poco gradito, gli parlò degli alti interessi della patria e dell'arte. È inutile osservare che i tempi eran cangiati. Lo so anch'io, e appunto da questo deduco che l'imperio del Canova fu più assoluto. All'epoca del Bernini era già un prodigio che l'artista sedesse a mensa col re; all' epoca del Canova la dignità dell'arte era stabilita come una vera oligarchia tra quelle sconvolte dal vortice rivoluzionario.

Canova: Tersicore.

Ho già accennato, parlando del Flaxman, al disegno d'un monumento colossale da erigersi nella basilica di S. Pietro. Dovendo rinunziare a spendere in quest' opera le proprie ricchezze, il Canova pensò di costruire una chiesa nella nativa Possagno. Sciaguratamente egli ebbe l' idea d' imitare il Pantheon, sostituendo lo stile dorico al corinzio nel portico e abbandonandosi ad altre svisatrici modificazioni. In quel tempio che sorge su amena altura, il Canova, non contento d'essere architetto, volle anche esser pittore, e suo è il quadro dell' altar maggiore, la *Pietà*. Ma la sua luminosa intelli-

genza non possedeva quella dote d' universalità che fu prerogativa di altri sommi artisti italiani. Si noti, del resto, che tale universalità è venuta scemando con l' avanzarsi dei secoli e col conseguente specializzarsi delle arti; si che già nel Bernini, ingegno multiforme per eccellenza, essa appare ristretta alla scultura e all'architettura. Si sa che il Bernini dipinse e ci spese molto

Canova: Danzatrici.

tempo, rimanendo appena mediocre. Oltre un secolo dopo, il Canova riuscì debole anche nell' architettura; ma questo derivò più che da altro da mancanza d' esercizio. Derivò invece da inettitudine congenita la sua debolezza nella pittura. Di ciò parleremo a suo luogo.

Antonio Canova si recò a Possagno per collocarvi la prima pietra del tempio, nel giugno del 1819; vi tornò nelle due estati seguenti e fra l'agosto e il settembre del '22. La pressione del torace, la sua antica ferita, lo trascinava intanto verso la tomba. Malato, si ritirò in Venezia, e vi morì nella casa dell' amico Antonio Francesconi in Campo S. Gallo, il 30 ottobre. Fu sepolto nel tempio di Possagno, in un sarcofago ideato dal Poletti, come

risulta dal disegno originale conservato nella biblioteca di Modena, col titolo di *Monumento Berio.*

Il Canova, piissimo, generoso, incapace di qualunque sentimento di non assoluto candore, semplice nei costumi, modesto anche quando ascese ai supremi fastigi della gloria, fu nominato marchese d'Ischia da Pio VII, e in memoria delle sue primissime opere, *Euridice, Orfeo*, scelse per il suo stemma un serpente e una lira.

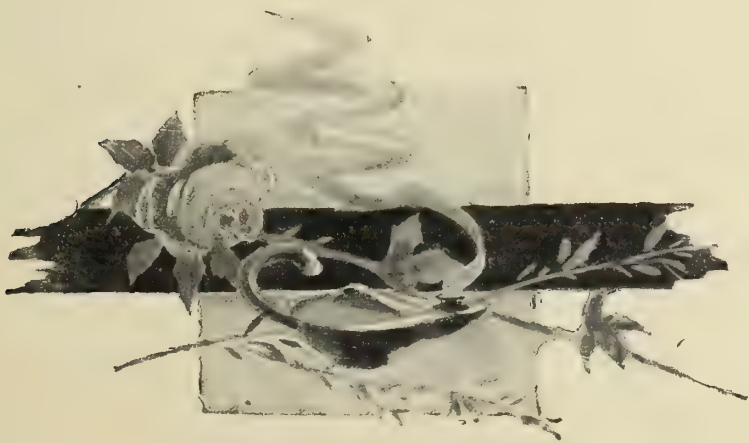
Alcuni amici e ammiratori del grande artista aprirono in Venezia una publica sottoscrizione per erigergli un monumento, e il conte Leopoldo Cicognara, propugnatore dell'opera, suggerì d'imitare il monumento ideato dallo stesso Canova per Tiziano. Il complesso lavoro sorse nella chiesa de' Frari. Vi collaborarono il Rinaldi, lo Zandomeneghi, il Ferrari e il Fabris che scolpì il *genio* simile a quello della tomba Rezzonico.

Togliamo dal libro citato del Cicognara, e propriamente dal « Catalogo cronologico delle opere di Antonio Canova », queste indicazioni sommarie. Il fecondo artista produsse:

« 53 Statue — 12 Gruppi, il tredicesimo non fu che modellato — 14 Cenotafj — 8 Gran monumenti — 7 Colossi — 2 Gruppi colossali — 54 Busti — 26 Bassirilievi modellati, uno solo condotto in marmo.

N.° 176 opere complete.

Dimodochè scolpì oltre cento Statue di tutto tondo nelle 176 opere di scultura che non uscirono dal suo Studio senza essere da lui perfezionate; e dipinse 22 Quadri, non conteggiandosi l'immenso numero di studj, disegni, modelli che sono raccolti nel suo gabinetto. Se non fosse indicato il luogo ove ciascuna delle citate opere si conserva, potrebbe credersi questo catalogo esagerato, poichè, detratti i lavori giovanili, tutto questo fu seguito nel giro di 30 anni circa ».

IV.

Il Thorwaldsen e i maggiori suoi contemporanei scultori italiani e stranieri.

Fra i contemporanei del Canova si alza sovra tutti il danese Thorwaldsen, la cui grandiosa figura torreggia nel periodo transitorio dalla reazione classica all'avvento del verismo, periodo che più di qualunque altro merita il poco simpatico titolo d'accademico. A Londra, come vedemmo, erano giunti i marmi greci del Partenone, a Monaco di Baviera quelli tolti all'isola d'Egina: troppo materiale d'insegnamento per quegli anni di stanchezza succeduti alla vertiginosa epopea napoleonica. Avanti perciò di trattare del Thorwaldsen occorre dare un frettoloso sguardo alle scuole d'Italia che avevano centro in Milano, in Firenze, in Venezia, oltre che in Roma, e accennare specialmente a due scultori nati alquanto prima, degni di nota entrambi non solo per il loro valore artistico, ma anche perchè l'uno, Tobia Sergell, è l'unico scultore svedese che abbia acquistato larga fama, campione e antesignano della scultura scandinava, — l'altro, il Ceracchi, perchè al fulgore dell'ingegno unì la tempra del carattere, esempio raro, in quei giorni, per un artista vissuto all'ombra del potere pontificio.

Quest'ultimo lo abbiamo già nominato parlando della *statua di Washington*, le sembianze del quale furono ritratte dal Canova sopra un busto eseguito sul vivo appunto da Giuseppe Ceracchi, di cui il Cicognara scrive: «... aveva preso una buona direzione ne' suoi studj, e potrebbe annoverarsi tra i migliori artisti, se le vertigini politiche non lo avessero tolto dallo scarpello per farlo perire miseramente lontano dalle arti e dalla patria». Come tributo alla memoria di questo grande italiano quasi obliato, trascrivo quel che ne dice il De-Boni nella *Biografia degli artisti*:

«... nato il 4 luglio 1751, si diede alla scultura sotto Tommaso Righi. Di diecinove anni partì per Firenze e Milano, dove eseguì alcuni gruppi. Ri-

tornato a Roma gli fu allogato dal Duca Braschi il busto di Pio VI per quattrocento quaranta scudi, ed essendogliene pagati soltanto quattrocento lasciò Roma, dicendo non esser per lui quel paese » (certo per ben altro che pei 40 scudi detratti), « andò in Baviera, di Baviera a Vienna, dove maritossi, indi nel 1799 a Parigi. Egli era scultore sulla fine del secolo non minore che a Canova. Repubblicano esaltato, adorava Bonaparte, il quale stimavalo ed amavalo; ma veduto che tendeva all'impero, tramò contro di lui e tentò ucciderlo. Scoperta la congiura, il console provò invano a rimoverlo dalle sue opinioni; durando ostinato, il grande scultore fu decapitato nel gennaio del 1801 » (10 gennajo 1802, secondo Carletta). Noi sappiamo già che il Ceracchi era passato in America; recandovi il primo soffio della scultura italiana. Di lui scrive lo stesso Carletta nella sua recentissima ed elogiata opera *Goethe a Roma*, dopo aver notato che il gran poeta abitò in casa del Ceracchi medesimo: « Lo scultore Giuseppe Ceracchi, che avea per moglie una tedesca, Teresa Schliesahan, lavorava in quei giorni della dimora di Goethe in Roma, come rilevasi dai dispacci dell'agente lucchese, pubblicati da Giovanni Sforza nell'*Archivio storico italiano* del 1887, intorno a due importanti sculture: un deposito per l'ammiraglio barone di Kempel, ordinatogli dal Governo d'Olanda, e un busto di Metastasio, che fu poi nel dicembre

Thorwaldsen: Fregio del « trionfo d'Alessandro ».

del 1787 collocato in uno degli ovali della Rotonda, e che in seguito si pensò bene di far sparire. Il Ceracchi era corso, e non c'è biografo che non lo qualifichi addirittura emulo di Canova ».

Anche per il cenno biografico dello Svedese mi giovo dei due precedenti autori. Il Cicognara lo chiama Sergiel, e dice che nell'ultimo quarto del secolo XVIII, quando « alcuni giovani stranieri, a preferenza di molti italiani, levarono . . . rumore in Roma, e fra gli altri i pensionati della corte di Wirtemberg si distinguevano e davano le più luminose speranze », era « de' migliori, avendo scolpito un Diomede che piacque non poco, e un Amore e Psiche che gli valse il titolo di accademico di Francia: ma il signor Vien, ch'era direttore dell' accademia medesima, soleva però dire, in unione di Sergiel, che in Italia non v'erano scultori capaci di far altro che copie e ristauri, e neppure un ritratto ».

Giovanni Tobia Sergell (o anche Sergel, come lo chiama il De Boni da cui tolgo le seguenti notizie) nacque a Stokolm nel 1740. Aveva sedici anni

quando giunse nella capitale svedese uno scultore di Parigi, il Larchevêque, che da scalpellino lo mutò in artista e nel 1759 lo menò seco in Francia; poi, di ritorno in Isvezia, si fece ajutar da lui nel modellare le statue di Gustavo I e Gustavo II.

Nel 1767 il giovane scultore, ottenuta una pensione dal re, partì per Roma, dove dimorò undici anni, finchè tornò a Parigi, presentando, oltre il gruppo d' *Amore e Psiche* già mentovato, l'*Otriate*, soldato greco ferito, ora nella galleria del Lussemburgo insieme col *Fauno* che egli finì in Roma. « . . . visitata Londra, rientrò in patria nel 1779. Invitato a Pietroburgo da Caterina con generosi patti, restò contento a Stocolma con una mediocre pensione; onorato bensì, e prima professore nell'accademia delle belle arti, poscia intendente della corte, e finalmente ammesso nell' ordine della nobiltà equestre ».

Thorwaldsen : Il Giorno.

Si noti che, precisamente come il Canova, il Sergell cominciò scalpellino, seguitò collaborando con uno scultore, acquistò fama per un gruppo di *Amore e Psiche*, e anche per un *Diomede*, infine ebbe un titolo di nobiltà. Ripiglio a trascrivere.

« Dopo la soppressione dell'accademia di pittura, l'Istituto nazionale di Francia l' elesse corrispondente. Nelle prime opere peccava di manierismo; poi si corresse di tale difetto, solo attenendosi alla natura e all'antico. Duole che non abbia scolpito in marmo i lavori ordinati dal governo inglese; parecchi non sono eseguiti che in gesso ». E in gesso è rimasto il suo capolavoro, *La resurrezione*. Oltre le quattro opere che abbiamo citato sono da ricordarsi: « . . . il gruppo di Venere e Marte, una Venere Callipigia, i due angioli dell'altare di S. Chiara a Stocolma. La sua statua di Gustavo III è in bronzo, e la sua tomba di Cartesio in piombo. Fece i busti di Gustavo Vasa, di Gustavo Adolfo, di Carlo Gustavo, di Luigia Ulrica e Gustavo Adolfo IV; inoltre parecchi ritratti in medaglione ed in gesso. Sergell morì a Stocolma il 26 di febbraio 1814. L'Italia gli corresse l'ammanierato suo gusto, ma non può che lamentarsi di lui; giacchè mentre maturava Canova, egli soleva dire che in Italia non v'erano che artisti di copie e di ritratti ». Il De Boni non dovrebbe far le meraviglie di ciò, rammentando che il Sergell era alunno d'un Francese ed accademico di Francia.

Bisogna tener conto a questo proposito delle relazioni intellettuali d'allora

tra la Francia e la Svezia. Quel Gustavo III, che più d'ogni altro monarca svedese protesse le arti e che finì assassinato in un ballo nel '92, era stato educato da Gustavo Tessin, già ambasciatore di Svezia in Francia e dell' arte francese amantissimo. Henry di Chennevières scrive (*Les Suédois en France, — Gazette des Beaux-Arts*, 1888). « Con la scelta dei professori il Tessin promosse la maniera d'insegnamento francese, poi per dar forza di legge al suo concetto venne alla gran conseguenza pratica del sistema e mise in capo dei regolamenti: i giovani che daran prova più evidente di genio saranno mandati in Francia, a spese dell'Accademia ». Lo stesso scrittore conclude: « . . . i due soli veri artisti della Svezia e della Danimarca, Sergell e Thorwaldsen, *durent se grandir à Rome pour devenir eux-mêmes* ».

Thorwaldsen: La Notte.

Degli scultori che fiorirono in quell'epoca a Firenze, e che per vero non sorpassarono la mediocrità, A. R. Willard (libro citato) ne nomina tre, di uno solo dei quali si occupa pure il De Boni, e cioè di Innocenzio Spinazzi, nato in Roma, educato alla scuola del Maini e chiamato dal granduca Leopoldo a insegnare nell' accademia fiorentina, prima del 1798. Egli è appunto uno dei restauratori donde mosse l'accusa già riferita; ma l'umile lavoro gli giovò mettendolo in comunicazione con le opere antiche, specie di quelle che il granduca trasse da la Villa Medici in Roma, per ornarne la galleria di Firenze; sì che il volgar manierismo onde allora l'arte era sfibrata, potè in lui temperarsi e assumere qualche nobiltà. Il Willard cita come capolavoro dello Spinazzi la statua della *Fede*, in S. Maria Maddalena de' Pazzi, « che altra volta ripetè aggruppata con due putti », dice F. De Boni; il quale ricorda inoltre un *Angelo* sulla porta principale di S. Giovanni, il *monumento al Machiavelli*, in Santa Croce, tutti lavori che si vedono in Firenze, e « un sepolcro spedito in Piemonte, veramente lodevole per la dignitosa semplicità ed anche per gusto di pieghe tendente all'antico ».

Allo Spinazzi successe nell' accademia fiorentina il pistojese Francesco Carradori (1747-1824).

Di Stefano Ricci, nato a Firenze nel 1765 e mortovi il 23 novembre 1837, è il *monumento a Dante* in Santa Croce. Fu preferito al Carradori nella cattedra di scultura all'accademia fiorentina.

Terreno più fecondo che in Toscana trovò la scultura, con le sue aspi-

razioni di classicismo, in Lombardia. Ne diamo brevi cenni desumendoli dal De Boni, dal Willard e dal Cicognara.

Giuseppe Franchi, carrarese, morì ottuagenario, nel 1806, professore di scultura a Milano. Son di sua mano le due statue della fontana nella piazza detta perciò della Fontana. Gli successe nell' insegnamento Camillo Pacetti, Vincenzo, secondo il Cicognara che forse lo confonde con Vincenzo Pace, scultore romano anche lui e dello stesso tempo. Il Pacetti, nacque in Roma nel 1759 (o 1758) e prese il posto del Franchi, offerto al Canova, ma non accettato da lui che designò l'altro in sua vece. Scolpì varî busti, come quelli dei pittori Giuseppe Bossi e Andrea Appiani, degli scultori, suoi allievi, Bayer e Cacciatori e del poeta Vincenzo Monti. Son sue alcune statue della decorazione del duomo milanese, la *Minerva* che è nella galleria di Brera, il fregio e le due *Vittorie* dell'arco della Pace, e un *Apollo dormente,* statua al vero da lui modellata e scolpita in marmo da Benedtto Cacciatori, nato nel 1794, poi divenuto suo genero. Morì in Milano il 6 luglio 1827. L'accademia gli eresse un monumento eseguito, per gratitudine dal medesimo Cacciatori a proprie spese.

Al Pacetti successe nella direzione della scuola Pompeo Marchesi, tanto fortunato al principio della sua carriera, dice il Willard, quanto maltrattato in sèguito. Nato in Saltrio, presso Como, il 7 marzo 1789, cominciò a lavorare nella cattedrale di Como ed eresse in quella città la *statua di Alessandro Volta.* Fu il più prolifico scultore lombardo de' suoi tempi, e alcune sue opere uscirono dall'Italia, come la *statua di Wolfgang Goethe,* che è nella biblioteca di Frankfurt-an-Mein. Collaborò nell'Arco della Pace più d'ogni altro artista, scolpì il *monumento di Napoleone incoronato della corona ferrea,* tolto via dal governo austriaco dopo il 1814 e tornato poi in Milano, dov'è oggi in un corridojo a Brera. Per la chiesa di S. Carlo, nella stessa città, modellò il *gruppo della Pietà* e quello di *S. Carlo Borromeo che comunica un giovane.* A Torino, nella real cappella del Sudario, è del Marchesi il *monumento a Emanuele Filiberto di Savoja,* e a Brescia, ne la galleria Tosio, una figura di *Cristo giovane.* L'ultima sua opera, come la prima, è nella cattedrale di Como: il bassorilievo della *Morte di S. Giuseppe* sull'altare di questo santo. Morì il 6 febbrajo 1858.

Nel Veneto si sentì prima e più che altrove l'influsso del « principe della scultura », come fu chiamato il Canova. Rinaldo Rinaldi e Giuseppe Fabris nacquero in Padova, il primo nel 1793, il secondo nel 1800, e vissero lungamente in Roma più o meno imitando il maestro. Il Rinaldi anzi entrò nello studio del Canova, in via S. Giacomo, a diciannove anni, quando, dopo essersi iniziato nell'arte in Padova, ottenne una pensione per proseguire gli studii nell'Urbe.

Abbiamo già detto esser suo il *leone* del monumento eretto nella chiesa dei Frari al Canova. Sono di sua mano, in Roma, la figura di *S. Stefano,* nella basilica di S. Paolo; a Boston, presso Alpheus Hardy, il *gruppo delle Vergini savie e delle Vergini folli;* a Venezia, nel vestibolo dell'accademia, la statua di *Adone,* il *gruppo di Achille col centauro Chirone,* e il *busto di Tiziano.* Impegnato nella rivoluzione del 1848-49, il più fedel discepolo del Canova, messo in carcere dal governo pontificio, e uscitone, fu costretto per cinque anni a

soffrire la vigilanza speciale dei sospetti di liberalismo, sì che doveva rincasare all'avemaria.

Fibra più molle, il Fabris ebbe miglior fortuna. Vedesi infatti di suo un monumento nella basilica vaticana, quello di *Leone* VII, e, pure in Roma, nella chiesa di S. Onofrio, il monumentino a *Torquato Tasso*, lavoro teatrale e smorfiosetto. Nel palazzo Camuccini, a Cantalupo, v'è un suo busto, ritratto del celebre pittore, e nel mausoleo al Canova scolpì il *Genio*, affermando ancora una volta la sua scarsa inventiva e la sua liscia fattura.

Nè si creda fosse questa una conseguenza inevitabile dell'accademismo romano di quegli anni; poichè il Belli, che ne' suoi sonetti è un meraviglioso specchio della coscienza popolare contemporanea, in proposito del monumento del Fabris a Leone VII, inaugurato nella basilica Vaticana il giorno di Natale 1836, scriveva:

Thorwaldsen: Fregio del « trionfo d'Alessandro ».

Er masso de pietra.

In ner vede quer sasso buggiarone
Lì avanti a la madonna de l'Archetto,
Che lo porteno a un studio de architetto
Pe' fa er deposito a Papa Leone,
Un villano che stava sur cantone
A cavallo a un somaro, — Eppure — ha detto
Ce scommetto sta bestia, ce scommetto,
Sì nun vale più lui che sto pietrone.
— No, amico —, j' ha arisposto un omo grasso:
— Poi scommette er somaro quanto vòi,
Ma per adesso no: vale più er sasso.
Lassa che se lavori, frater caro,
E a statua finita, allora poi
Valerà d'avantaggio er tu somaro »

Il sonetto è appena mediocre, ma il monumento scolpito a spese di Gregorio XVI si disse che non smentì il presagio dell' « omo grasso ».

Per ultimo citiamo il maggiore scultore che abbia avuto la Spagna in questo secolo, José Alvarez, nato in Priego, provincia di Cordova, nel 1768, e morto a Madrid nel 1827. Il padre, muratore, lo avviava al proprio mestiere, ed egli, traendo profitto dei momenti di riposo per disegnare e modellare, a vent' anni riuscì ad entrare nell'accademia di Granada, ove, nonostante la mediocrità scarsa dei maestri, apprese tanto da poter ben presto

eseguire le sculture d'una fontana della città nativa, delle quali avuto notizia il vescovo di Cordova, prese il giovane in casa sua e ve lo mantenne per qualche tempo.

Acquistato un certo nome, nel 1799 l'Alvarez ottenne dal re Carlo IV una pensione di dodicimila reali, perchè visitasse Parigi e Roma. E in Parigi, cinque anni dopo, una statua di *Ganimede* lo pose subito in evidenza.

La pensione gli fu più che raddoppiata, ed egli si recò in Roma, dove rimase fino a poco tempo prima di morire. Quando Napoleone ordinò i bassorilievi del Quirinale a varii artisti di gran fama, come il Thorwaldsen e il Finelli, l'Alvarez, non fu dimenticato e la sua opera ebbe la lode del Canova, il quale, come vedremo, non si limitò alle buone parole.

Thorwaldsen: Il trionfo d'Amore.

Difatti, invasa la Spagna da Napoleone, don José negò di prestar giuramento di fedeltà al re Giuseppe; per quest'atto d'indipendenza gli venne tolta la pensione e fu imprigionato nel Castelsantangelo, d'onde potè uscire per la protezione del general Miollis. Allora il Canova lo soccorse con la sua solita generosità.

Nel 1818, tornato in Ispagna Ferdinando VII nominò l'Alvarez scultore di corte e gli diede la commissione d'un gruppo marmoreo, *Antiloco e Memnone*, che oggi è nel museo di Madrid. Egli modellò il *busto* del medesimo *Re*, quello de la *Duchessa d' Alba* e quello del *Rossini*. Ebbe anche conferito il titolo di barone, e in ciò Ferdinando imitava quel che aveva fatto il papa verso il Canova; ma l'imitazione si fermò lì, e l'insigne artista che aveva dato prova di patriottismo e che con molte opere come il *Ganimede*, del 1804, e l'*Adone* del 1813, aveva alzato da solo il prestigio della Spagna nel campo della scultura, trascinò miseramente il resto della vita, la quale al principio era parsa fortunata.

Queste particolari condizioni fanno intendere il perchè la Spagna non abbia avuto altri scultori eminenti in questo secolo, esclusi i contemporanei

non già che per crear gli artisti l'ajuto del governo e dei privati bastino; ma è pur vero che senza di esso le naturali attitudini si svolgono meno e rischiano talora di venir sopraffatte.

È fuor di dubbio, peraltro, che il genio spagnuolo si manifesta incomparabilmente meglio nella pittura anzichè nella scultura, al contrario del francese, il quale, senza tanto squilibrio, si è palesato meglio disposto alla scultura che alla pittura. Bisogna però dire che dall'Alvarez in poi Roma ha sempre avuto qualche scultore spagnuolo, come il Madrazo, Josè Piquer, Francisco Perez, Ponciano Ponzano, Sabino Medina e un Panucci figlio d'italiano, tutti nella prima metà del secolo. Dei posteriori parleremo a tempo opportuno.

Thorwaldsen: Primavera:

Eccoci ora innanzi a colui che per un momento fu considerato come rivale del Canova, e che per verità, tornando da Roma alla boreal patria, riempì di meraviglia quelle regioni dove non si conosceva scultura se non lontana e straniera.

Bertel Thorwaldsen nacque il 19 novembre 1770 a Copenhagen, da un Islandese recatosi in Danimarca per esercitarvi il mestiere d'intagliatore in legno, e nella fanciullezza ajutò il padre ne' suoi lavori, finchè a undici anni, entrato nella scuola d'arte della capitale danese, fece intravedere la sua straordinaria attitudine. Come per tutti gli studenti di scultura di quel tempo, nati nel settentrione, il suo sogno era l'Italia, ed egli non ebbe requie finchè non potè imbarcarsi su una nave da guerra, nel 1796, e far vela verso la Terra Promessa.

Giunse in Roma l'8 marzo 1797, cioè quando Antonio Canova aveva già scolpito i monumenti dei papi *Ganganelli* e *Rezzonico*, l'*Ebe*, il gruppo d'*Amore e Psiche*, la statua della *Maddalena*, sì che se pur doveva crescere

ancora la sua rinomanza, nulla c'era più da aggiungere alla sua gloria vera. Come vent'anni dopo fece per un altro tirocinante straniero, il Gibson, così per il Thorwaldsen l'affabile grande artista fu colui che aprì le porte della fama. Il primo lavoro del giovane Danese, un *Giasone*, ebbe subito l'ambita e incondizionata lode del maestro; allora un ricco mecenate inglese, Thomas Hope, volle tradotta in marmo la statua, e da quel momento sulla via trionfale del Thorwaldsen non sorsero più ostacoli.

Egli aprì studio nella salita delle Quattro Fontane, rimpetto al palazzo Barberini; e quando un gruppo d'artisti volle erigergli una statua, la collocò nel giardino di quel palazzo in modo che volgesse la faccia giusto verso il

Thorwaldsen : Estate.

glorioso studio, ove lavorava allora il suo discepolo Emilio Wolff, autore di quella fredda e meschina effige. Del Wolff, tedesco, vissuto lungamente in Roma, ricordiamo il gruppo delle *Amazzoni*, nel palazzo imperiale di Pietroburgo; quello di *Jefte con la figlia;* la *Ninfa che esce dal bagno; Venere a cui Amore lega i sandali;* la *Nereide che pesca con un tridente; Il Giorno e la Notte;* l'*Armonia; Ebe; Giuditta; Jole con la pelle del leone nemeo; Marte cui l'Amore si sforza di disarmare; Amore con le spoglie d'Ercole*, e finalmente il *Pastorello*, soggetto che vedremo più e più volte ripetuto da gli scultori di quel tempo.

Il Thorwaldsen rimase in Roma per ben ventitrè anni, durante i quali bevve avidamente e si dissetò alle sorgive del classicismo, come mai veruno straniero aveva fatto. Nella sua produzione di tema antico, quella ch'ei preferì sempre, poichè col fanatismo d'un barbaro e con la delicatezza d'un latino si era tutto compenetrato dello spirito e delle forme pagane — l'origine boreale non è smentita mai. E questo è forse il suo miglior titolo alla fama imperitura. Idolatra dell'arte greco-romana, restò danese nell'anima, e

lo provò con la peculiarità del suo stile maschio, spesso aspro, e col consacrare allo sviluppo artistico della patria la sua esperienza e le sue ricchezze.

Nel 1812 apparve l'opera generalmente reputata come suo capolavoro: *L'entrata di Alessandro Magno in Babilonia*, gigantesco bassorilievo lungo trenta metri, ordinatogli da Napoleone per fregio d'una sala del Quirinale. Nella prima traduzione in marmo, che si conserva ne la villa del conte Sommariva, sul lago di Como, corresse l'attitudine di Alessandro che gli parve troppo teatrale. Dello stesso periodo sono i medaglioni del *Mattino* e della *Notte*, e i tre gruppi: *Mercurio che addorme Argo; Achille e Priamo; Dejanira e il centauro Nesso.* Nel 1816, dopo tre anni di assiduo lavoro, terminò la *Venere*

Thorwaldsen: Autunno.

Vittoriosa, per la quale si dice abbia trascelto le forme da ben trentasei modelle, le più belle donne di Roma. Così rinnovò la leggenda del pittore greco, e provò insieme che nulla nuoce all'arte, quanto l'immoderato lusso dei mezzi. L'anno seguente modellò il gruppo delle *Tre Grazie.* Poi, compiuto il restauro dei marmi d'Egina, scoperti nel 1811 e trasferiti a Monaco di Baviera, lavoro immane che gli valse il titolo di membro dell'Accademia romana d'archeologia, eseguì la statua della *Speranza*, in cui, secondo Eugenio Plon, si vede « il prototipo jeratico ammesso dall'antichità greca ».

Negli ultimi anni della sua prima residenza in Roma, il Thorwaldsen, veduta una copia dei Colossi di Montecavallo scolpita da un giovane carrarese, lo chiamò nel suo studio, dove questi non tardò ad emergere fra i molti ajutanti e discepoli. Si chiamava Pietro Tenerani, era nato in Torano, presso Carrara, l'11 novembre 1789, e si era educato all'arte, con la guida del pittore Des Marais, in quell'emporio dei marmi, fin da prima che vi giungesse il Bartolini, cioè avanti il 1803. Ottenuta per concorso una pensione, Pie-

tro Tenerani s'era recato in Roma nel 1813. Quattro anni dopo lo stesso premio toccava a un altro carrarese, LUIGI BIENAIMÉ, nato nel 1795, autore di pregevoli opere, come la *Diana*, il *Telemaco*, la *Baccante*, l'*Angelo Custode* e la immancabile *Psiche*, il quale fu accolto anche lui nello studio di via Quattro Fontane, il più celebre che fossevi nella capitale dell'arte dopo quello di via S. Giacomo.

L'amicizia del Thorwaldsen e del Tenerani, divenuto efficace collaboratore, durò quattordici anni; poi fu rotta da un' uggiosa quistione in cui forse entrarono l'interesse e la rivalità, sebbene il Danese si trovasse già così in alto da non dover badare a simili meschinerie. Di chi il torto? Senza dubbio, del maggior competitore, se consideriamo la quistione ne' suoi termini positivi; ma probabilmente s'era venuta maturando una condizione d'incompatibilità, nella quale è difficile stabilire quanta parte derivasse dalla insofferenza del Thorwaldsen o dalla jattanza del Tenerani. Certo però questo ultimo seppe meglio mantener le forme, mostrandosi reverente verso il maestro e collega, anche dopo la morte di lui; infatti egli diede uno dei maggiori contributi quando si volle innalzare la statua al Thorwaldsen nel giardino Barberini. La quistione sorse per il *monumento d'Eugenio Beauharnais* commissionato al Danese dalla vedova principessa Amalia di Baviera. Il Tenerani ebbe grande parte nel lavoro; e questo il Thorwaldsen non volle riconoscere, ostinandosi a considerare qual semplice ajuto e discepolo quegli che ormai era in sostanza suo cooperatore. Vi si misero di mezzo il duca di Sermoneta, Orazio Vernet, direttore dell'Accademia Francese in Roma, e altre autorevoli persone; ma il litigio, che era negli animi e di cui quel dissidio era soltanto la rivelazione occasionale, non si potè comporre. Il monumento sorge ora nella chiesa di S. Michele, in Monaco di Baviera.

Thorwaldsen: Inverno.

Non è improbabile che alcuni anni prima uno screzio non affatto dissimile sarebbe nato tra il Thorwaldsen e il Canova, se questi non avesse avuto un'indole straordinariamente soave e serena. Sappiamo che il Danese ebbe ad eseguire il *monumento del principe Poniatowski* per Varsavia. Ora, in una lettera del Canova al conte Cicognara, edita da Vittorio Malamani (*Un'amicizia di Antonio Canova* ecc.... Città di Castello, S. Lapi, 1890), leggesi in data di Roma 11 marzo 1818: «... Son persuaso che il signor Thorwaldsen abbia

avuta la commissione di quella statua equestre marmorea per il principe Poniatowski, polacco, della quale si era parlato altre volte anche a me. Io non saprei sul momento verificarlo, ma non trovo difficoltà a credere che l'opera si debba eseguire, e per mano di così abile Artista ».

Nei quattordici anni in cui il Tenerani lavorò presso Bertel Thorwaldsen durante la prima e la seconda residenza del Danese in Roma, produsse molte opere, tra le quali il tema prediletto in quell' epoca, la leggenda di Psiche, è svolto in due variazioni: *Psiche abbandonata* (1816), *Psiche svenuta* (1822). Vicinissimi di soggetto a questi sono i seguenti lavori: *Il pomo* ossia *vittoria di Venere* (1816), argomento espresso undici anni prima dal Canova; *La spina,* ossia *Cupido che estrae una spina dal piede di Venere* (1822). Appartengono a un ciclo posteriore il *Fauno che suona la tibia* (1823), il *Genio*

Thorwaldsen: Fregio del « trionfo d'Alessandro ».

della caccia, il *Genio della pesca* riprodotto per il principe Metternich e per la collezione del duca di Devonshire a Chatsworth (1825).

Dopo questi lavori, notevoli per estrema finitezza, il Tenerani eseguì opere di maggior levatura, come il bassorilievo della *Carità*, per la tomba della marchesa di Northampton, nella chiesa di Castle-Ashby in Northampton (1833), e quello della *Deposizione,* ne la cappella Torlonia, in S. Giovanni Laterano.

A. R. Willard, da cui attingo queste notizie sul Tenerani, lo dice superiore a tutti gli scultori italiani della sua epoca nelle statue-ritratti, e cita i saggi seguenti: La statua del *conte Gregorio Orloff,* il favorito dell'imperatrice Caterina, morto a quarantanove anni, pazzo e in disgrazia, nel 1783. Lo scultore avvolse la figura dell'Orloff nella solita toga romana classicamente drappeggiata; ma poi, con audacia allora rarissima, la rivestì del costume moderno (1835). La statua di *Simone Bolivar* (1842), nato nell' anno in cui finiva l'Orloff e morto nel 1830, soprannominato il Washington dell' America meridionale; sì che può dirsi che come al Canova spetta il vanto della prima grande opera di scultura sorta nell'America del nord, al Tenerani tocca il medesimo onore per l'America del Sud, nell'un caso e nell'altro a gloria d'un propugnatore dell'indipendenza. E l'opera del minore artista è degna di stare a fronte all'opera dell'artista sommo. La statua del *Wentworth,* a Sidney (1859).

Altri lavori del Tenerani sono: di soggetto mitologico: il *Telemaco,* la *Baccante,* il *Cupido;* di soggetto biblico o religioso: il *David,* l'*Angelo custode,* il *S. Giovanni Battista,* che è ora nel Metropolitan Museum di New York.

Nel 1844 Pietro Tenerani si recò in Germania, a Monaco e a Berlino, e fu accolto assai favorevolmente da Federico Guglielmo IV re di Prussia, che lo ebbe alla sua tavola nel castello di Sanssouci. L'*Angelo della Resurrezione*, che dicesi somigliante nel volto al *San Giovanni* del Thorwaldsen ed è nella Friedenskirche a Potsdam, gli fu commissionato dalla vedova di quel re, nel 1861. Una replica di quest'opera trovasi in Santa Maria della Minerva, un'altra in Castle-Ashby.

Di ritorno dal viaggio lo scultore trovò il cielo rannuvolato. Ben presto scoppiarono gli avvenimenti del 1848-49 che interruppero il pacifico lavoro degli studî, allora numerosissimi in Roma. Il pontefice Pio IX, dopo aver sollevato entusiasmi deliranti fra i liberali illusi dal suo bel sorriso, diveniva per loro un oggetto d'odio, un segnale di disinganno. In un circolo, al quale apparteneva Pietro Tenerani, il busto del papa è sfregiato, con rincrescimento e sgomento del placido artefice, che subito protesta e si dimette dalla scandalosa combriccola. Quest' atto, che oggi può parer timido, fu allora pericoloso, e il Tenerani dovè lasciare Roma con la famiglia, mentre la democrazia trionfava e nell' atrio del palazzo Riario un incognito pugnale trafiggeva il ministro del papa, il compaesano dello scultore, Pellegrino Rossi. Ma ben presto l'intervento straniero riuscì a soffocare la rivoluzione, e gli studî furono riaperti senza che vi si sentisse ventilare il soffio delle nuove idee.

Grato della costante divozione, nel 1853 Pio IX ordinò al Tenerani il *monumento* del proprio predecessore non immediato, *Pio VIII*; l'accademico lavoro fu esposto tredici anni dopo. In quell'occasione, credo, il papa nominò patrizio romano lo scultore, che scelse per blasone una quercia fra le spine. Morì il 14 decembre 1869, e tra gli ultimi suoi lavori è la statua di *Pellegrino Rossi*, modellata nel 1854 e scolpita una volta per Don Mario Massimo duca di Rignano, un'altra volta per il municipio di Carrara che la eresse sette anni dopo la morte dell'autore.

Accanto al Tenerani sono da ricordare tra i principali canoviani di Roma gli autori delle statue per la colonna della *Concezione*, in piazza di Spagna: il Tadolini, lo Jacometti, il Finelli. Adamo Tadolini, nato a Bologna nel 1788, padre di Scipione ed avo di Giulio, entrambi scultori, a venticinque anni vinse il premio detto dell'Alunnato, ma per la caduta di Napoleone I non potè fruire del beneficio della pensione. Pure, andò a Roma, ove ebbe subito la paterna protezione del Canova. Le sue opere principali sono: il gruppo di *Venere e Cupido*, il *ritratto di Pio VII*, la *tomba del cardinal Lante*, il *Ganimede*, e la statua del *Redentore* che trovasi ne la cappella dell'Ospizio di S. Michele in Roma.

Di Ignazio Jacometti è ricordevole il gruppo della Scala Santa, che rappresenta il *Bacio di Giuda*, nell'attimo in cui Gesù dice all' Iscariota: « Osculo filium hominis tradis ».

Superiore a tutto questo nucleo di scultori è Carlo Finelli, morto a settantatrè anni nel 1853, uscito da una famiglia di scultori il primo dei quali, Giuliano, nato in Carrara nel 1602 e morto in Napoli nel 1657, fu compagno di lavoro del Bernini. Così ne scrive Jean Arnaud (*L' Académie de Saint-Luc à Rome*, Roma, H. Loescher, 1886): « Dotato di ta-

lento superiore . . . si fece notare di buon' ora per un bassorilievo che oggi adorna un monumento eretto dai Milanesi alla memoria di *Vittorio Alfieri*. L'illustre trageda è rappresentato in mezzo alle nove Muse che forman corona intorno a lui, in presenza della Saggezza e dell'Eloquenza, simboleggiate nelle figure mitologiche di Minerva e di Mercurio. Dopo questo successo, egli si recò a Roma, ove lo aspettava un'opera di lunga lena: il *Trionfo di Costantino*, al palazzo del Quirinale. Questo fregio non meno ragguardevole del *Trionfo d'Alessandro*, dovuto alla stecca del Thorwaldsen, stabilì tosto la sua reputazione nella città delle arti. Sciaguratamente il Finelli non si sostenne sempre a quell'altezza, e si videro uscire talvolta dal suo studio marmi che, sia per l'esecuzione, sia per la concezione, sfiorarono la mediocrità.

Ma accanto a queste sculture, si ammirano altresì composizioni di grandissimo valore artistico, come una *Venere nascente dalla conchiglia*, l'*Amore e Psiche*, l'*Amore che tormenta una farfalla*, tre capilavori . . . Fra le buone opere del

Thorwaldsen : Fregio del « trionfo d'Alessandro ».

Finelli citiamo ancora la *Danza delle Ore*, l'*Arcangelo Michele che atterra Lucifero*, e la *Vita della Vergine*, gran fregio che si ammira in una chiesa di Torino ».

Per ultimo rammentiamo nella plejade di scultori in Roma il fiammingo THOMAS KESSELS (1784-1836), le cui notizie togliamo pure dall'Arnaud. « La sua produzione non è punto considerevole, perchè le condizioni di famiglia, al principio della carriera, non gli permisero studî regolari, e la morte lo sorprese quando, dopo un soggiorno di parecchi mesi nello studio del Thorwaldsen, erasi reso assolutamente padrone della stecca ». Cominciò ad apprendere con un mediocre scultore fiammingo a Pietroburgo, dove dimorò otto anni. In Parigi studiò sotto il Girodet, poi si recò a Roma. Il suo miglior lavoro , un *Amore giacente che aguzza le frecce* , gli meritò d' entrare nell'Accademia di S. Luca.

Torniamo ora al maestro, a Bertel Thorwaldsen.

Nel 1879 egli volle riveder la patria, e vi fu accolto con entusiasmo inaudito. La Danimarca vedeva in lui a buon diritto il campione dell'arte nazionale che la poneva di balzo tra i paesi, i quali, in mezzo alle altre produzioni dell'intelligenza, posseggono quella de le Belle Arti, e in lui riconosceva pure il fondatore d'una storia senza tradizioni, la più recente allora e

la più boreale. Non devesi però dimenticare che lo scultore Wiedewalt (morto nel 1802) insieme col pittore Abildgaard (morto nel 1809) avevano introdotto in Danimarca le idee del Winckelmann. Il Thorwaldsen non si trattenne a lungo in patria, e tornò a Roma onusto d'un cómpito gigantesco: le statue del *Redentore e degli Apostoli*, che, scolpite nello studio di via delle Quattro Fontane e finite nel 1838, furono recate dall'artista a Copenhagen, dove ora son collocate nella Frauenkirch. Prima di questo secondo e ultimo ritorno in Danimarca il Thorwaldsen, ormai asceso al posto supremo della scultura, in sèguito alla morte del Canova, eresse nella basilica vaticana il *monumento di Pio* VII, l'amico e protettore del Possagnese. Chi paragonasse quest'opera con quella di tipo congenere che è pure in S. Pietro, la *tomba di papa Rezzonico*, e volesse dedurre da questo semplice raffronto il valore dei due artisti, sarebbe trascinato a un giudizio troppo sfavorevole per il Thorwaldsen; poichè nello spirito del Canova il mondo pagano era un culto, nello spirito del Thorwaldsen era una religione, sì che quando egli ebbe a modellare una forma d'arte cristiana, dovè contradire alla propria fede, epperò mostrarsi svigorito senza intima convinzione.

Questa è la causa per cui la fama del grande scultore è oggi molto scemata; altissima nel momento del fervore per il classicismo, fu scossa appena cominciò la reazione.

Una gran parte delle sue opere è in raccolte private dell'Inghilterra, che dopo la sua patria fu il paese a lui più propizio.

Eppure, la statua di *Giorgio Byron* non destò quell'entusiasmo che la rinomanza del poeta e dello scultore avevan fatto presagire; rifiutatole il posto promesso in Westminster Abbey, venne collocata in ultimo nella biblioteca del Trinity College, a Cambridge. Al Thorwaldsen, piuttosto che l'effige dell'autore di Don Juan, bisognava chiedere quella di Pindaro o di Saffo. Abbiamo veduto che la serie di statue sacre, *Gesù e i dodici Apostoli*, gli costò circa diciotto anni di lavoro; ebbene, si dice che il bassorilievo della *Notte e il Mattino*, una delle sue migliori e più celebri opere, fu modellata in un giorno. Ancora una prova del suo esclusivismo pagano la vediamo paragonando uno dei lavori di soggetto mitologico, che sono assai numerosi, col monumentino di *monsignor Consalvi*, che si vede nel Pantheon, presso la lapide a Raffaello. Tanta è la padronanza dell'arte in quelli, quanta è la timidezza gelida in quest'opera che, invece d'essere scolpita nel marmo, sembra intagliata nel ghiaccio.

Il Thorwaldsen morì improvvisamente nel teatro di Copenhagen, a settantaquattro anni, e fu sepolto nel cortile d'onore del museo da lui stesso fondato e arricchito della collezione di opere d'arte ch'egli possedeva e di tutti i modelli de' suoi lavori, i quali formano una gipsoteca meno varia ma non meno abbondante di quella del Canova. Dalla sua scuola uscirono lo svedese Giovanni Byström e i danesi W. Bissen, autore della pregevole *statua equestre di Federico* VII, a Copenaghen, e il Jerichau, autore dell'animoso, notissimo gruppo d'un *Uomo aggredito da una pantera*.

V.

La scultura tedesca: Rauch e i suoi predecessori — Dannecker e i due Schadow — L' ultimo degli accademici francesi — Opere e scolari del Rauch.

Come promotore della reazione contro il classicismo vien designato generalmente CHRISTIAN DANIEL RAUCH, nato in Arolsen, nel principato di Waldeck, il 2 gennajo 1777. A me sembra che fra le eccelse lodi che il Rauch merita come uno dei maggiori scultori del nostro secolo, questa si possa escludere. Infatti, anche ammettendo che il Bartolini, suo coetaneo, abbia derivato da lui lo spirito reazionario, la tendenza a ritemprar le fibre dell' arte irrigidite dalla lunga imitazione dell' antico, s' è già veduto come in Francia questo medesimo affrancamento fosse iniziato da tempo. E in verità se il Bartolini derivò dagli stranieri qualche elemento caratteristico del suo modo di concepire, parmi non si possa negare ch'egli ne vada debitore ai Francesi piuttosto che ai Tedeschi. Ciò vedremo meglio quando parleremo dello scultore italiano.

Fra i predecessori immediati del Rauch in Germania non dobbiamo trascurare il Dannecker e lo Schadow. Ne discorreremo con la massima brevità.

JOHANN HEINRICH DANNECKER nacque a Waldenbruch presso Stuttgart, il 15 ottobre 1758, da uno stalliere del duca Carlo Eugenio. Vivendo per le strade o nella scuderia, per apprendere a leggere e scrivere dovette aspettare che il duca aprisse una scuola gratuita, dov' era permesso d'istruirsi anche a' figliuoli de' suoi servi. Giovanni Enrico aveva allora quattordici anni, nè potè vincere la mala ritrosia del padre che disapprovava la nuova istituzione di Carlo Eugenio, se non balzando dalla finestra; e così, liberatosi dalla prigione inflittagli per le sue velleità d'apprendere, raccolse altri coetanei e se ne andò a chiedere udienza al duca, il quale ammise tutti nella scuola. Da questa il giovinetto passò a quella dello scultore Grubel, e stentando la vita, dopo incredibili fatiche conseguì un premio per il suo primo lavoro d'arte: il *Milone crotoniate*.

Poco appresso, il duca lo impiegò a intagliar cornici e simili oggetti ornamentali; sì che per un decennio il Dannecker non potè dar segno della sua alta intelligenza. Ma, ottenuta una magra pensione di trecento fiorini, se ne andò a Parigi, vi studiò un pajo d'anni, e finalmente si recò alla sospirata

Roma. Qui, come accadde qualche tempo dopo al Thorwaldsen, traversò un periodo di profondo scoraggiamento, da cui lo sollevarono il Canova da presso, il Goethe e l'Herder da lontano, facendogli rinascere la giusta fiducia nelle proprie attitudini, delle quali anche quello sconforto alla vista dei capilavori romani era nobile prova.

Tornato in patria fu accolto in modo lusinghiero, ebbe ampio lavoro, una pensione e il titolo di direttore dell'accademia di scultura. Ancora lo Schadow, il Tieck, il Rauch non gli contrastavano il primato in Germania, ed egli trascorse un breve tempo sereno, l'unico della sua vita affannosa. Ben presto, però, si vide messo in seconda linea, e, disposto sempre allo scoraggiamento, cadde in incurabile malinconia. I suoi lavori più conosciuti sono: l'*Arianna;* varî busti, fra cui quello di *Federico Schiller*, marmo del museo di Stuttgart, un po' duro e agghindato; la statua di *Psiche* (questo soggetto non poteva mancare nella carriera d'uno scultore d'allora), e infine il suo capolavoro, il *Cristo*, cominciato nel 1816, immediatamente dopo eseguita la *Psiche,* e finito appresso otto anni di lavoro. Noto qui che appunto nel 1816 moriva in Francoforte-sul-Meno Giovanni Federico Städel, lasciando alla sua città le proprie case, un'insigne collezione di opere d'arte, e un capitale di

Rauch: Bassorilievo del monumento alla Regina Luisa di Prussia, in Berlino.

due milioni e cinquecento lire per la fondazione d'una scuola di Belle Arti, che ebbe a primo direttore il Veit. Nello stesso tempo fu posta a Monaco di Baviera la prima pietra della Gliptoteca, architettura di Leon de Klenge.

L'autore del *Cristo,* colui che, dopo tanto grecizzare e latineggiare, riportò nella scultura tedesca il sentimento cristiano, mentre l'Overbeck e il Cornelius lo recavano nella pittura, morì a Stuttgart l'8 dicembre 1841.

Gottfried Schadow nacque in Berlino il 20 maggio 1764, visitò l'Italia, specialmente Firenze, Venezia e Roma, ove si trattenne a lungo, e cominciò a farsi nome a ventiquattro anni per mezzo di lavori in cui si sentiva l'influsso dell'arte italiana. Del resto, egli fu sempre amantissimo della nostra patria, e uno de' suoi migliori disegni, ritratto in profilo di *Luisa di Prussia,* reca la scritta in italiano così: « La Regina 1802 d'alvero a Potsdam ». Tra le sue opere citiamo: la *statua di Federico il Grande,* bronzo del castello di Sanssouci, che figura il sovrano in abito da caccia, accompagnato da due cani;

Gottfried Schadow; La regina Luisa e la principessa Federico.

Il *busto del Goethe*, in marmo, eseguito nel 1816, che trovasi nella Galleria nazionale prussiana e porta l'iscrizione: « Johann Wolfgang de Goethe aetatis suae LXVI anno »;

La *tomba del conte von Mark*, scolpita dal 1789 al 1791 per ordine di Federico Guglielmo II. Il bassorilievo del sarcofago rappresenta il Tempo che trascina il novenne Federico Guglielmo Maurizio Alessandro von der Mark verso una grotta, mentre dall'altra parte vedesi una figura muliebre, forse Minerva, seduta. Sul sarcofago è la statua giacente del fanciullo, in atto di dormire, con la spada e l'elmo ch'egli par quasi tenga per giuoco. L'idea del monumento fu data dal Puhlmann.

Il *gruppo della regina Luisa* (da principessa) *con la sorella Federica*, marmo del castello reale di Berlino, mirabile per la nobiltà gentile e un poco classica delle due figure abbracciate, in piacevole contrasto con la bizzarria quasi familiare del costume.

A ottantasei lo Schadow s'ammalò di polmonite e morì in Berlino il 28 gennajo 1850. La sua tomba è fra quelle delle sue due mogli. H. Kähler vi scolpì il riratto del maestro, statuina che ha in mano la squadra e lo scalpello.

Karl Zeno Rudolf Schadow, primogenito di Gottfried, nacque in Roma il 9 luglio 1780 e, sebbene morisse a trentasei anni, ebbe tempo di mostrarsi

degno del padre. Nel 1810 ottenne una pensione, tornò col fratello Wilhelm e con l'amico Karl Wichmann in Roma, dove giunse il 31 gennajo dell'anno seguente e occupò lo studio lasciato dal Rauch. Le sue prime opere notevoli, in cui rivela l'influsso del Canova e del Thorwaldsen, sono:

La fanciulla che si lega il sandalo (die Sandalenbinderin), eseguita nel 1814 di cui si vedono due esemplari nella Gliptoteca a Monaco, e la *Filatrice* (die Spinnerin) compiuta due anni dopo. Già famoso, scolpì il *gruppo delle Danzatrici*, la *statua di Diana* e quella della *Fanciulla con la colomba,* più volte riprodotta. A questi lavori di soggetto o pagano o profano seguirono i due di tema religioso, *S. Giovanni Battista* e la *Vergine col Bambino*; poi un *bassorilievo* per il duca di Devonshire, rappresentante i *Dioscuri*, la *tomba della madre del Koller,* generale austriaco, e quella del *marchese von Landsdown.*

Nel 1818 fu invitato dal Cornelius a insegnare nell'Accademia di Düsseldorf; ma egli, che trovavasi allora in Roma, se ne schivò, e l'anno appresso andò a Berlino per visitare il padre; poi tornò là ov'era nato e doveva morire. Le sue ultime opere sono *Il discobulo* e il gruppo di *Achille che protegge Pentesilea moribonda*, rimasto in creta e tradotto in marmo per volontà del Thorwaldsen da Emil Wolff, parente di Rudolf. Il giovane scultore spirò in Roma il 31 gennajo 1822, e il dì seguente fu sepolto in S. Andrea delle Fratte, ove riposavano da poco tre suoi compaesani artisti, il Zoega, il Müller e Angelica Kauffmann.

Questi e alcuni altri, fra cui FRIEDRICH TIECK (1776-1851) già nominato, furono gli scultori che prepararono in Germania l'avvento del Rauch. Ma prima di parlar di lui dobbiamo ancora accennare a un artista francese, il quale può considerarsi come il tipo dell'arte di transizione che continuò le tendenze accademiche mentre già ferveva il rinnovamento in nome del verismo, pur senza mettersi con questo in conflitto. Egli è LOUIS-MARIE-CHARLES-HENRI MERCIER DUPATY, figlio del magistrato e scrittore Charles-Margueritte-Jean-Baptiste. Nacque a Bordeaux nel 1771 e morì a Parigi nel 1825. Avviato alla magistratnra, per volere dei genitori che aborrivano la carriera artistica, dovè cominciar tardi lo studio prediletto, e cioè quando, morto il padre, potè prender lezioni dal Valenciennes, paesista allora rinomato. Il Dupaty aveva diciassette anni e passò ancora molto tempo prima che si consacrasse deliberatamente alla scultura; infatti, pochi mesi dopo lasciò i pennelli e impugnò il fucile, nè uscì dall'esercito se non nel 1795. Impiegatosi come disegnatore geografico nel dipartimento del Mont-Terrible, poco appresso si recò a Parigi ed entrò nello studio d'un altro pittore, il Vincent, ove imparò a disegnar la figura; e così l'attitudine scultoria, sinora latente, ebbe modo di rivelarglisi. Presto, quindi, mutò maestro, e guidato dallo scultore lionese Lemot (1773-1827), in brevissimo tempo si sentì idoneo a concorrere per il premio di Roma. E vinse. Ma volgeva l'anno 1779, e lo Stato che non pensava davvero a' giovani artisti, due anni dopo, forse in compenso, gli diede da scolpire il busto del *General Desaix*, morto poco prima, quel Desaix che gli Egiziani chiamarono il « Sultano giusto » e i Tedeschi il « Buon Generale ».

In quel primo periodo d'attività plastica, il Dupaty eseguì varî lavori di gusto dubbio, fra cui un *Amore che nasconde le catene tra i fiori.* Neppure

l'imitazione dell'antico lo assicurava, lo faceva uscire dalla mediocrità. Ma finalmente egli potè recarsi in Roma e dimorarvi a lungo. E fu la sua salvezza. Quando tornò in Parigi, dopo il gran successo della sua *Testa di Pomona*, le commissioni governative e di privati gli empirono lo studio. Oltre le figure di soggetto classico, come *Biblis*, *Cadmo*, *Filottete ferito*, egli modellò in quel tempo la *statua del Generale Leclerc*, e il *Pastorello che giuoca con un capretto*. Quest'ultimo lavoro, una delle tante variazioni sul tema del Pastorello che vedremo in séguito quando si sarà accentuato il movimento romantico, è il più spontaneo e grazioso della sua produzione. Ancora un passo, ed ecco il capolavoro, l'*Ajace perseguitato dall'ira di Nettuno*.

Rauch: Monumento a Federico il Grande.

Più tardi volendo riprovarsi in un argomento di simile veemenza, il Dupaty modellò l'*Oreste perseguitato dalle Furie;* ma l'alta fama conquistata per mezzo dell'*Ajace* non vi guadagnò nulla, nè potè crescere per le opere posteriori, come la *statua della Vergine*, nella chiesa di Saint-Germain des Prés, e il gruppo di *Venere e Paride*.

Nel 1816 fu nominato membro dell'Istituto; tre anni dopo ebbe il nastro della legion d'onore, il posto di professore della Scuola di Belle Arti e quello di conservatore aggiunto nella Galleria del Luxembourg. Godè di grande rinomanza, non di vera gloria, perchè, se fu correttissimo nell'esecuzione, non fu creatore quasi mai.

L'ultima sua opera è la statua equestre di Luigi XIII; ma la morte non gli permise di tradurne il modello in bronzo. Quest'impresa toccò a un giovane che cominciava allora a farsi strada, il Corot. L' opera così compiuta sorge nella Place royale, a Parigi.

E veniamo al Rauch.

I primi anni di scuola furono aspri e scoraggianti per lui. Figlio di poveri genitori che non potevano procurargli un buon insegnamento, e dotato della irrequietudine che è propria dei caratteri ricchi d'iniziativa, egli dovè trascinarsi oppresso dalla disistima dei maestrucoli toccatigli, finchè a vent'anni riuscì a partire per Berlino. E sulle prime fu peggio. I bisogni quotidiani lo costrinsero a entrare come staffiere nella reggia, così che per studiare doveva lesinarsi il riposo, e la sua giornea d'artista fu per allora una livrea. Pure, qualche persona intelligente non tardò ad accorgersi che il servo meritava ben altra sorte; ed è probabile che egli ricevesse allora tali ajuti da poter almeno proseguire lo studio senza troppo stento. Certo è che la regina Luisa un giorno lo sorprese occupato a modellare in cera il ritratto di lei. Figurarsi la stupefazione della sovrana, se veramente la scena non era stata apparecchiata per quell'effetto melodrammatico! Melodrammatico sì, poichè non possiamo esimerci dall'immaginare il duetto fra il giovine, stavo per dire il tenore, e la regina colta da meraviglia e irresistibilmente lusingata, con in fondo il coro delle dame e dei cavalieri d' accompagnamento, tra i quali forse si celava l' autore di quel delizioso pezzo concertato. Non so se qualche drammaturgo o romanziere abbia tratto profitto da una situazione così teatrale e nobile al tempo stesso; a ogni modo è un peccato che la regina non siasi invaghita dello staffiere artista, il quale da parte sua, nel farsi cogliere a modellare il ritratto di lei, lasciava intravedere una sentimentale idolatria.

Dannecker: Busto di Schiller.

Luisa di Prussia mandò subito il Rauch all'accademia di belle arti. Ma ciò non bastava, perchè allora uno scultore non si credeva tale se non dopo aver fornito il viaggio a Roma, precisamente come un fedel musulmano non si stima degno dell'Egira finchè non ha visitato la Mecca. A questo provvide il conte Sandrecky, largendo al Rauch i mezzi di recarsi in Roma e compiervi la sua educazione artistica, nel 1804.

Gottfried Schadow: Tomba del conte Von Mark: Il bassorilievo.

Come tutti i giovani stranieri che, guidati dall'astro della scultura, entravano nella Gerusalemme dell'arte (lasciatemi chiamar Gerusalemme quella Roma che or ora ho paragonato alla Mecca) Cristian Daniele andò subito a bussare alla porta dello studio di via S. Giacomo. Lì abitava il più dolce uomo del mondo, l'uomo a cui nessuno chiese invano ajuto o consiglio. Ma il Rauch, oltre la protezione del Canova, al suo primo ingresso in Roma ebbe quella del Thorwaldsen e di Guglielmo Humboldt. Nè tardò a mostrare che meritava tanta fortuna, giusto compenso della disdetta che lo aveva perseguitato fin oltre i vent'anni. Progredì rapidamente nello studio, lavorò con mirabile alacrità, eseguendo fra altre opere i bassorilievi che gli fecero salire i primi gradini della rinomanza: *Un fanciullo che prega, Ippolito e Fedra, Marte e Venere feriti da Diomede,* provando in tal guisa di posseder già un estro versatile. Infatti, di questi tre lavori l'uno è di tema ispirato alle più rigorose predilezioni mitologiche; nell'argomento del secondo penetra un soffio di passione; il soggetto del terzo esce risolutamente dalla cerchia dei numi e degli eroi pagani. Si potrebbe immaginare che il bassorilievo di *Marte e Venere* l'A. l'abbia concepito conversando col Thorwaldsen, quello d'*Ippolito e Fedra*, con l'Humboldt, quello del *Fanciullo pregante*, col Canova.

La fama di Cristiano Daniel Rauch esplose nel 1811, quando ricevè la commissione del monumento della regina Luisa. Tornato in Prussia egli vide accendersi una fiamma di giovane orgoglio nazionale: le città germaniche gareggiavano nel voler glorificato dall'arte qualcuno dei loro grandi, e Breslau chiese al Rauch la statua del generale Blücher, Wittemberg quella di Lutero,

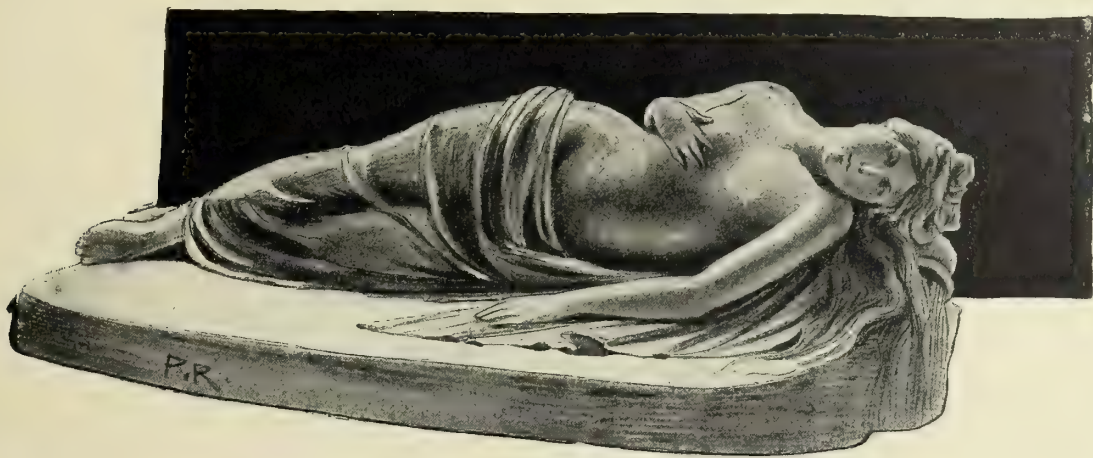
Monaco quella di Massimiliano, Halle quella del Francke, Schwerin quella del granduca Paolo Federico, Norimberga quella d'Alberto Dürer. Il Rauch mostrò allora la meravigliosa libertà del suo ingegno che, svincolatosi da tutte le superstizioni accademiche, guardava in faccia il vero, penetrava nelle peculiarità dei caratteri fisiognomonici più disparati, carpiva le diverse condizioni dei personaggi da rappresentare, filosofi o artisti, uomini di guerra o uomini di Stato.

Queste opere minori formano come un intermezzo tra le due opere massime del Rauch, e per la varietà d'esercizio che gl'imponevano spiegano l'enorme progresso dalla prima alla seconda di quelle opere, dal *mausoleo della regina Luisa*, statua in dolce atto di sonno, collocata nei sotterranei di Charlottemburg, — al monumento eretto in Berlino a *Federico il Grande*, il capolavoro del Rauch e uno dei capilavori della scultura moderna. Quando nel 1811 egli fu chiamato in patria per eseguir la tomba della sovrana sua protettrice, lo si disse il primo scultore vivente in Germania; quarant'anni dopo, allorchè nel maggio del 1851 fu solennemente inaugurato nella capitale prussiana il *monumento a Federico il Grande*, si proclamò C. D. Rauch il primo scultore vivente in Europa.

Questo capolavoro fu cominciato nel 1830, e vi collaborò al principio l'architetto Schinckel. La statua equestre del gran re sorge su un piedistallo

Gottfried Schadow: Tomba del conte Von Mark. Il sarcofago.

di granito alto venticinque piedi, ed è un ritratto fedelissimo, coraggiosamente fedele, poichè Federico era brutto, di lineamenti duri, e vestiva un costume che poteva non parer goffo soltanto quando era di moda. Ma tutto ciò non intimidì l'artista. Regnava ancora il pregiudizio espresso dal giornale americano in proposito della *statua di Washington*, che la toga e il pallio fossero

il vestiario dell'arte, pregiudizio ispirato più che dal fanatismo di classicità, dalla grettezza dei costumi allora in uso, come lo prova il fatto che nel periodo del più spiccato Rinascimento, quando più ferveva l'adorazione dell'antico, nè scultori, nè pittori rinunziarono alle vesti del loro tempo, rap-

Mercier Dupaty: Statua di Biblis.

presentando personaggi greci e romani senza curarsi dell' anacronismo delle spoglie. Ebbene, il Rauch troncò d'un colpo qualsiasi titubanza, e riuscì a far dimenticare che la fisonomia del re Federico era uggiosa e che il suo costume era grottesco.

Questo prodigio avvenne per la causa identica per cui mezzo secolo prima era avvenuto il prodigio simile nella rappresentazione del vecchio cascante papa Rezzonico: la causa è la sincerità d'arte. Il Canova però, oltre alla difficoltà delle forme fisiche antipatiche alla plastica, o almeno credute tali, non aveva dovuto superar quelle dell'antipatico vestiario, perchè un càmice e un piviale non sono per sè stessi goffi e meschini, e un càmice e un piviale bastavano per la figura d'un pontefice. La doppia difficoltà s'era presentata invece all'Houdon, nella *statua di Voltaire;* e il grande artista anzichè affrontarla, come fece il Rauch vent'anni dopo, l'aveva schivata ammantando d'un' ampia veste da malato la figura del poeta-filosofo. E questa è forse la più valida ragione per cui viene esagerato il merito di rinnovatore nell'artista tedesco.

Le tre statue, concepite a poco più d' un ventennio di distanza l' una dall'altra, sono degne del confronto; in esse anzi parmi si riassuma la parte viva, sincera, non caduca, della storia della scultura mondiale dalla fine del secolo scorso alla metà del nostro. Senza pretendere di paragonarne il valore con minuto esame, affermiamo che le tre statue hanno anche intimi rapporti di somiglianza fra loro, non tanto perchè rappresentazioni di tre vecchi privi di bellezza plastica, quanto perchè concepite con lo stesso intendimento di sovrana schiettezza. E, concludendo, ricordiamo che il raffronto delle tre opere si limita qui alle sole statue protagoniste, la figura tedesca in piedi, l'italiana genuflessa, sedente la francese, senza tener conto degli accessorî monumentali che si trovan solo nelle due prime.

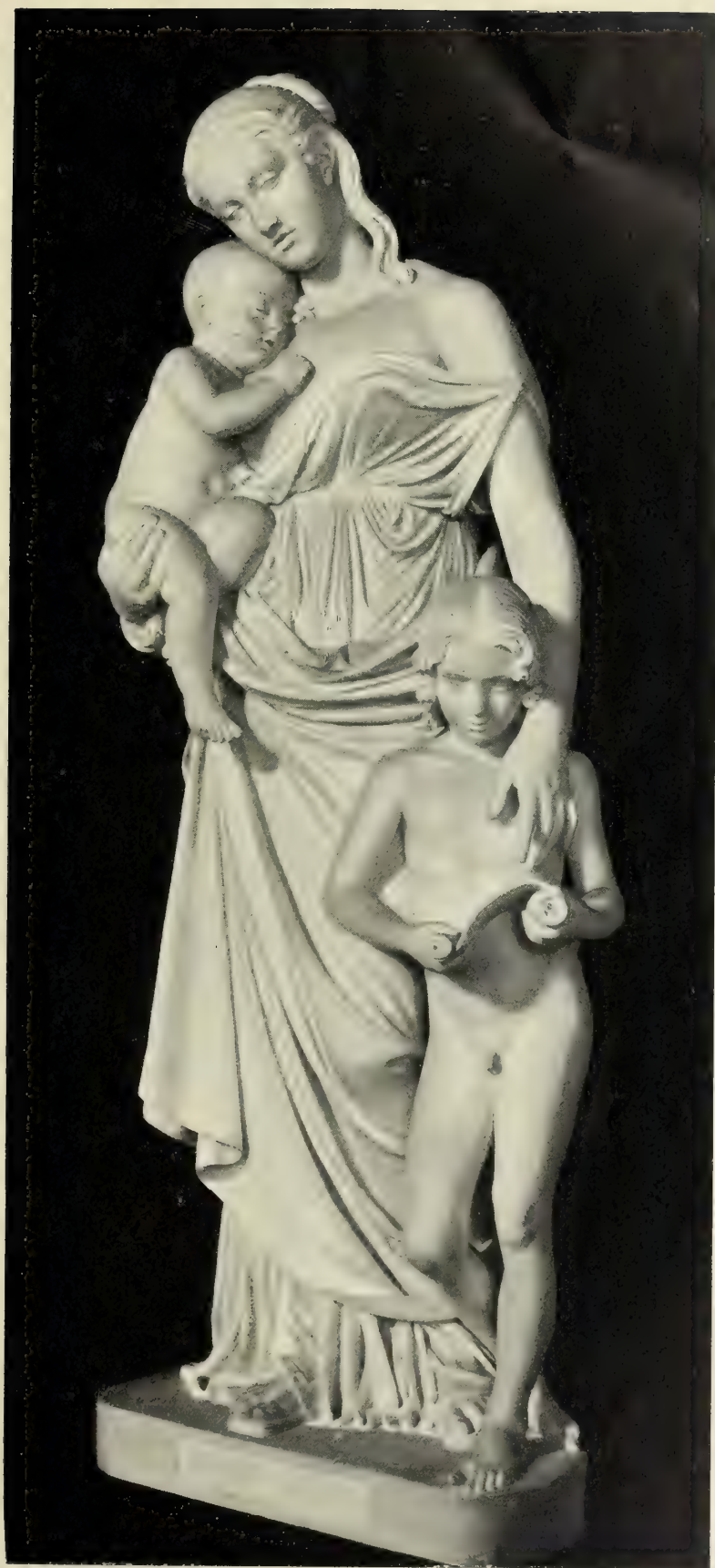
Vedremo in sèguito, parlando del Bartolini, come si maturasse e trascendesse la reazione contro la fredda bellezza convenzionale; ma fin da ora dobbiamo rammentare che, nel periodo in cui fiorì il Rauch, l'idolatria classicheggiante era stata scossa da fatti di vario ordine, dei quali le più caratteristiche manifestazioni sono le seguenti.

Il pittore tedesco Overbeck, venuto in Roma nel 1810, quattro anni dopo vi si convertì al cattolicismo e riunì attorno a sè, nel convento di S. Isidoro, presso la villa Ludovisia, un gruppo di artisti compaesani, uno dei quali, il Cornelius, giunto nella città eterna nel 1811, vi si dedicò a illustrare con disegni il poema dei Niebelungen. Orbene, appunto in quell'anno in cui si formava questo nucleo ascetico-romantico, piccolo Port-Royal della pittura, nel 1814, il Rauch terminava, pure in Roma, la tomba della regina Luisa. E nello stesso anno, mentre il Quatremère de Quincy pubblicava lo studio sul Giove Olimpico, inauguravasi nel Louvre la sala dei primitivi italiani e tedeschi. Si era dunque in un momento di crisi, in cui le tendenze più contrarie si urtavano per fare sprizzare una scintilla di nuova luce.

Frattanto, come se questa nuova luce avesse una potenza nuova, Niceforo Niepce fissava la prima immagine fotografica per mezzo della camera oscura (1813); e poco più tardi la collaborazione del sole veniva perfezionata dal Daguerre. Non è qui il luogo di svolgere le sconfinate conseguenze di questa invenzione nel campo dell'arte; basta il nudo cenno cronologico perchè, intravedute, si tengano presenti.

Compiuto il suo capolavoro, Cristiano Daniele Rauch, sebbene in età avanzata, non cessò di produrre, e la statua di *Emanuele Kant*, per Königsberg, e quella del *Thauer*, per Berlino, sono di quest'ultimo periodo. Ottantenne, coronato di gloria, scolpiva il busto marmoreo di *Alessandro Humboldt*, donato dal principe Anatolio Demidoff all'Istituto di Francia, e terminava appunto di modellare il gruppo di *Mosè orante fra Aaron e Hur*, quando la morte gli toccò la fronte geniale.

Spirò il 3 dicembre 1857. Qualche anno avanti, passando per Firenze, volle visitare il Duprè nel suo studio; ed ecco come lo scultore-scrittore ce lo dipinge: «... era alto della persona, di aspetto dignitoso e benevolo, gli occhi aveva azzurri e dalla sua bellissima fronte si rialzavano e si dividevano in due masse i capelli bianchi, che ricadevano dietro le orecchie fin sul bavero ... parlava benissimo italiano, ma si sentiva l'accento straniero ... Non dimenticherò mai la sua conversazione tranquilla, serena e piena di benevolenza».

Fra gli scolari del Rauch merita d'essere ricordato Federico Drak, autore della *statua equestre del re Guglielmo di Prussia*, colossal bronzo eretto in Colonia.

La Carità, gruppo di L. Bartolini.

Firenze, Gall. Pitti).

VI.

Lorenzo Bartolini e i Toscani minori.

Lorenzo Bartolini nacque in Savignano, nella diocesi di Prato, da Liborio e Maria Maddalena Magli, cinque giorni dopo C. D. Rauch, il 7 gennajo 1777, e quantunque la famiglia avesse qualche agiatezza, nemmeno a lui mancarono le lunghe contrarietà nel principio della carriera, le quali pare sien quasi indispensabili per lo sviluppo dei germi artistici nella mente degli eletti. Trascorsi i primi anni nel nativo Popolo di S. Andrea, a Montepiano, villaggio degli Apennini, passò co' suoi ad abitare in Firenze, donde da lì a poco si trasferì in Volterra, emporio dei lavori d' alabastro detto anche gesso di Volterra, il cui intaglio sta alla vera e propria scultura come la calligrafia sta al disegno. Il Corneil, suo maestro in quest'arte spicciola, vedeva di mal occhio una certa inconsapevole tendenza al classicismo, che il ragazzo coltivava disegnando da originali del Flaxman; e poichè la disobbedienza degenerò in ostinazione, l' alunno dovè lasciar Volterra e i minuti lavorini d' alabastro.

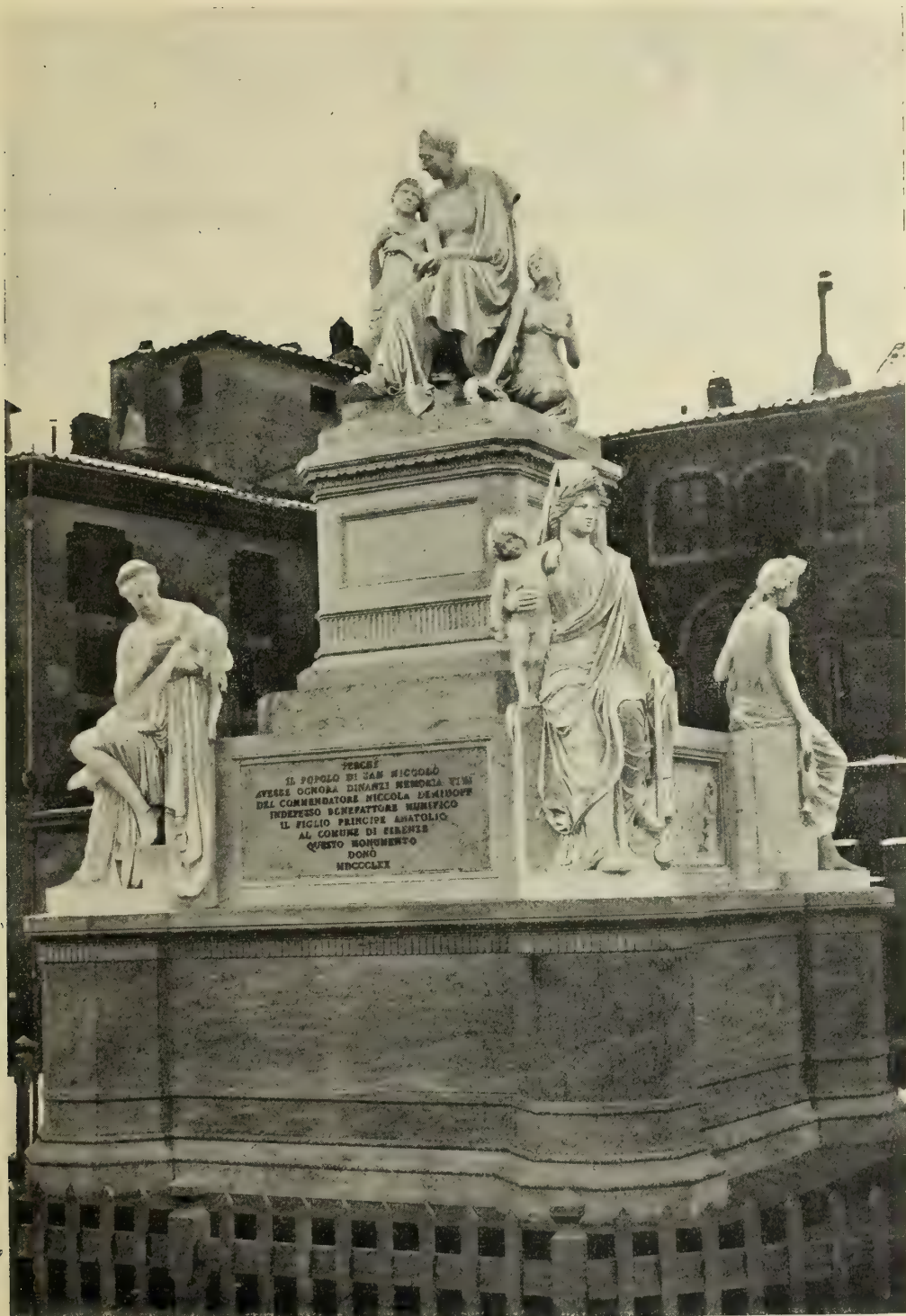
Quella tendenza però altro non era che una fanciullesca manifestazione e quasi uno sfogo dell' attitudine scultoria ancora latente; si può dire anzi che nessun giovanetto di quel tempo, il quale si sentisse inclinato all'arte plastica, avrebbe potuto resistere alla tentazione di copiare gli accademici disegni del Flaxmann, o in altro modo simile obbedire all'influsso dominante.

In Firenze il Bartolini entrò nell'Accademia di Belle Arti, avviatovi da un secondo alabastrista di cervello meno esclusivo del primo, e lì studiò il disegno col Piattoli, figlio o nipote del ritrattista livornese Gaetano Piattoli, e la scultura con l'Insom, poi con Angelo Corsi, sotto la direzione del quale dice il Willard (libro citato), da cui tolgo la maggior parte delle notizie sul Bartolini, eseguì il suo primo lavoro in marmo, una figurina di *Satiro*. Inveec però di copiare il Flaxmann, adesso Lorenzo smaniava di studiar dal vero, e a questo scopo persuadeva il fratellino a fargli da modello.

Irrequieto come tutti i giovani artisti, sentì l'attrazione del lontano vortice di Parigi, allo stesso modo nel quale se fosse nato un decennio prima avrebbe sentito quella dell'ara sacra di Roma. Per soddisfare il suo voto, Lorenzo non esitò ad allogarsi come valletto al sèguito d'un generale francese che se ne tornava in patria; ma giunto a Genova se ne staccò, e proseguì il viaggio fra gli stenti da solo fino a Parigi. Quivi entrò nel più celebre studio d'arte che allora fosse in Francia, quello del pittore Luigi David; e così fu decisa la sua sorte, poichè più ancora del maestro contribuì a tracciare la via del suo avvenire un condiscepolo, Giovanni Augusto Domenico Ingres, di quattro anni minore di lui. Colui che doveva continuare il classicismo democratico di Luigi David entrò più tardi in quello studio e fu pure uno scultore, Giovanni Pietro David d'Angers; il Bartolini inclinò piuttosto verso il semiclassicismo raffaellesco inaugurato dal Mengs, proseguito e svolto dall'Ingres. Ma la sua qualità di scultore lo salvò dalla servile imitazione, e quando la statua funeraria di Maria Luisa, con cui il Rauch affermava il movimento anticlassico, giunse in Berlino, nel 1815, egli era già conosciuto tra gli iniziatori di quella reazione.

Il vincolo d'amicizia che legò l'Ingres col Bartolini non fu sciolto se non dalla morte. Il pittore francese dipinse il ritratto dello scultore italiano, nel 1805, quand'erano entrambi nello studio del David, rappresentandolo in atto di tenere in mano una scultura antica, e vi appose la scritta: « Laurentius Bartholini, Sculptor Florentinus, Anno XIII ». Un collega, spirito bizzarro, li figurò tutti e due in caricatura, ginocchioni, di faccia l'uno all'altro in mutua adorazione. Parecchi anni dopo l'Ingres scriveva all'amico Gilibert de Montauban (da Roma, 7 luglio 1818), che il Bartolini viveva a Firenze da gran signore, cortese di parole, generoso di fatti, rinomato, carico di commissioni; e da buon francese aggiungeva: « In verità non c'è nulla d'italiano in lui, altro che il genio e l'intelletto. Quanto al cuore, nulla; egli è affatto francese ». Via, meno male che la testa era italiana!

Due anni dopo, l'Ingres lasciata Roma, passando per Firenze, prendeva studio presso il Bartolini e si compiaceva, come sempre, dell'amico. Si alzavano alle sei, facevan colazione alle sette, poi ciascuno attendeva ai proprî lavori, per riunirsi a desinare, la sera, passare un'ora conversando, e infine a teatro, dove Lorenzo non mancava mai. « Vita uniforme », prosegue il pittore in una delle lettere citate dal Willard, « ma conveniente ad artisti occupati solo della loro arte e della musica ». Per terminare questo cenno sulla nobile inalterata relazione d'amicizia, che alla lontana fa pensare a quella stabilitasi verso la medesima epoca tra il Goethe e lo Schiller, aggiungiamo che nel 1820, durante il soggiorno in Firenze, l'Ingres dipinse un secondo ritratto dell'amico.

Ma il miglior ritratto del Bartolini è quello eseguito mezzo secolo dopo dallo scultore Giovanni Duprè, non in scultura però, bensì in prosa schietta e vibrante, così che egli medesimo non avrebbe forse fatto di meglio modellando il busto dal vero, nè credo valgano di più i ritratti dipinti dall'Ingres. Il Duprè descrive vivacemente la scena avvenuta tra lui giovanotto e il Bartolini, quando questi, pregato, si recò a visitare l'*Abele*, come ve-

(Fot. Brogi, Firenze

L. Bartolini: Monumento a Demidoff in Firenze.

dremo in sèguito, e termina con questa pagina meravigliosa: «.... era un uomo sdegnoso e spregiudicato, chiamava le cose col suo vero nome e dava dell'asino a chi gli pareva tale, fosse anche stato un senatore o un ministro. Sapeva di essere un grande scultore, e amava che si credesse da tutti; motteg-

L. Bartolini: L'inconsolabile, monumento del conte Mastiani, in Pisa.

giava sovente, e al frizzo sacrificava non rare volte fin la decenza; liberale e caritatevole, geloso del decoro e dell'educazione della sua famiglia, ammiratore delle leggi leopoldine, di Federico il grande, di Napoleone il grande, e dei principii dell'ottantanove. Amava d'esser chiamato maestro e si sdegnava a dargli del professore; metteva in bernesco i ciondoli e quando gli ebbe li portava a tutto spiano. Come scultore fu grandissimo; più del precetto giovò il suo esempio; ristorò la scuola ritornandola ai sacri principii del vero; ebbe nemici molti e assiduamente molesti che non si curava di placare; stuzzicato volgevasi a dritta e a sinistra, sferzando spietatamente e ridendo ».

Il Bartolini dunque, come accenna l'Ingres, andava ogni sera a teatro e si occupava di musica. Questo è un particolare assai caratteristico, ben più raro allora che non oggi. E l'attitudine musicale, e precisamente melodrammatica egli ebbe occasione di manifestare in modo efficace, quando, eletto professore nell'accademia di Carrara, ne allietò la società elegante allestendo una rappresentazione del *Don Giovanni*, capolavoro del Mozart, di cui diresse egli medesimo l'orchestra. Era insomma una vasta intelligenza culta e signorile, un temperamento irascibile sì, ma scevro di qualsiasi grettezza, libero di qualsiasi esclusivismo.

La cattedra mentovata egli l'ebbe su proposta delle autorità parigine, alle quali s'era rivolta Elisa Baciocchi, sorella di Napoleone, quando nel prender possesso del ducato di Lucca volle far cosa utile e grata all'accademia carrarese. Il Bartolini, che trovavasi ancora a Parigi e vi aveva acquistato nome col bassorilievo della *Battaglia d'Austerlitz*, per la colonna Vendôme, descritto dal Delaborde come « uno dei meno accademici e dei meglio composti del monumento », accettò l'offerta e si recò nel 1806 a Carrara.

Quivi modellò il *gruppo di Napoleone, Maria Luisa e il Re di Roma*, opera distrutta nello studio del Canova quando cadde l'imperatore a Waterloo (1814). Miglior fortuna toccò alla *statua di Napoleone*, inerme, da cittadino, che nella

restaurazione dei Bonaparte fu acquistata dalla Francia ed eretta quattro anni dopo, il 15 giugno 1854, a Bastia. Quattro altre opere di quel periodo si conservano nella collezione del Duca di Devonshire, a Chatsworth: un *Vaso decorativo*, la *copia della Venere Medicea*, una figura di *Baccante giacente*, il *busto della contessa Potocka*.

Il capolavoro del Bartolini, che è nella sua carriera quel che sono la *statua di papa Rezzonico* per il Canova, la *statua del Voltaire* per l'Houdon, la *statua di Federico il Grande* per il Rauch, apparve nel 1824; rappresenta la *Carità educatrice*, fu acquistata dal granduca di Toscana, e vedesi ora nella sala dell'Iliade, al palazzo Pitti. Seguì il maggiore e più complesso lavoro che l'artista abbia concepito, il *monumento al generale principe Nicola Demidoff* (1828), eretto poi sulla piazza di faccia al ponte alle Grazie, e finito allora da Pasquale Romanelli che vi aggiunse i bassorilievi del piedistallo. Il gruppo centrale rappresenta il *Demidoff col figlio Anatolio e la Gratitudine.* A gli angoli del basamento sono quattro statue: la *Siberia*, l'*Arte*, la *Gioja*, la *Compassione*.

L. Bartolini: Machiavelli, (palazzo degli Uffizî, Firenze).

Tre altri monumenti si vedono nella chiesa-pantheon di Santa Croce: quello al *Fossombroni*, quello all'*Alberti*, e quello alla *contessa Zamoyska*; e uno nel campo santo di Pisa, al *Mastiani Brunacci*. Innumerevoli ritratti, fra cui quelli di *Giorgio Byron*, di *Madame de Staël* e dell'attore *Luigi Vestri*, uscirono in quegli anni dallo studio del Bartolini, che, come dice l'Ingres, non aveva chi lo uguagliasse nei busti marmorei, e che in questo ramo di produzione fu solo meno fecondo del suo quasi contemporaneo David d'Angers. I modelli pei ritratti, con quelli della maggior parte delle altre sue opere, offerti da gli eredi del Bartolini alla città di Firenze, sono nell'ex-monastero di S. Salvi e non porgono un'idea adeguata del valore dell'artista, il quale soleva perfezionarli traducendoli in marmo.

Nella grave età di cinquantaquattro anni, l'11 aprile 1831, Lorenzo sposò Maria Anna Virginia Buoni, fiorentina, e ne ebbe quattro figli: i due primi, in omaggio alle paterne idee bonapartiste, si chiamarono Girolamo Napoleone e Paolina Napoleone; curiosa

testimonianza d'un fanatismo allora comunissimo in Francia, non comune nè simpatico in Italia.

Quattro anni dopo il matrimonio, scolpì *La Fiducia in Dio* per il museo Poldi-Pozzoli di Milano, dov'è pure il gruppo di *Pirro che lancia Astianatte dalle mura di Troja, mentre Andromaca gli si trascina a' piedi;* del qual gruppo era già quasi terminato il modello, quando l'artista, insoddisfatto, ebbe il raro coraggio di buttarlo a terra e ricominciarlo. La statua della *Fiducia in Dio*, una delle migliori opere del Bartolini, è forse la più conosciuta per il famoso sonetto ispirato al Giusti:

L. Bartolini: La Fiducia in Dio.

« Quasi obliando la corporea salma,
Rapita in Quei che volentier perdona,
Sulle ginocchia il bel corpo abbandona
Soavemente, e l'una e l'altra palma.

Un dolor stanco, una celeste calma
Le appar diffusa in tutta la persona;
Ma nella fronte che con Dio ragiona
Balena l'immortal raggio dell'alma:

E par che dica: Se ogni dolce cosa
M'inganna, e al tempo che sperai sereno
Fuggir mi sento la vita affannosa,

Signor, fidando, al tuo paterno seno
L'anima mia ricorre, e si riposa
In un affetto che non è terreno ».

La statua dell'*Ammostatore* è in un'altra collezione privata, nella galleria Tosio, a Brescia, e il catalogo la indica, a dispetto del Bartolini medesimo, col titolo di *Bacco pigiatore*. Questo che sembra uno sbaglio casuale, è forse pure un'ingenua critica, anche un poco grossolana; poichè nel grande scultore toscano è evidente lo squilibrio fra le intenzioni e l'esecuzione, quelle deliberatissimamente veriste, questa tuttavia alquanto impigliata nell'accademismo che in quegli anni imperava in Italia e fuori.

Ma che cos'era questo accademismo? Era una miope interpretazione dei canoni antichi e una supina ostinazione a non ammettere che l'arte, come qualunque altro organismo, vive se si evolve, muore se si arresta. Naturalmente coloro che non volevano piegarsi al giogo, messi al punto, esageravano; e così, in odio a' pregiudizî invalsi, si scompigliavano i precetti più duraturi e più consentanei all'indole della scultura, si gridava troppo ad alta voce: Vero, vero!, dimenticando che il vero è la sostanza, ma non il fine dell'arte.

G. E. Lessing scrive (*Del Laocoonte o dei limiti della pittura e della poesia;* traduzione di C. G. Landonio): « Sono molte le opere degli antichi in cui scorgesi manifesta la cura ch'ebbe l'artista di ridurre ad un grado meno violento l'espressione dell'estremo dolor corporale. L'Ercole tormentato dalla veste

avvelenata, opera d'ignoto antico scultore, non è l'Ercole di Sofocle che gridava in modo sì fiero da far rimbombare gli scogli Locresi e i promontorj dell' Eubea. Egli aveva un aspetto piuttosto cupo che feroce. Il Filottete di Pitagora Leontino sembrava comunicare il proprio dolore ai riguardanti, ciò che certamente non avrebbe potuto accadere se l'artista avesse dato alla figura la più leggera espressione di ferocia ». E sta bene; ma questo non significa affatto che l'arte debba diminuire l'intensità dell'espressione; significa invece, in primo luogo, che altro è una tragedia, altro una statua; in secondo luogo che, per il caso speciale, l'espressione dolorosa commove più dell'espressione feroce. Pur troppo, si è voluto prendere alla lettera il canone della vantata compostezza greca ; ma non si è voluto pensare, o almeno gli accademici non volevano pensare che tale compostezza era una legge eminentemente plastica, non un principio d'arte generale ed assoluto. Una statua, un gruppo, un bassorilievo, vogliono la compostezza della linea, senza dubbio; poichè se l'occhio non è dilettato dal senso d'equilibrio, dalla varietà nell'unità, dall' euritmia, manca la ragion prima dell' opera scultoria. Ma la compostezza non deve nuocere all'espressione. Quì è la difficoltà, lo so bene. E il pigro accademico, avvezzo a risolvere tutti i problemi estetici con la panacea dell'imitazione, non poteva tollerare gli si parasse innanzi questo problema che

L. Pampaloni: Il putto col cane.

vuol essere risoluto volta per volta: esprimere senza danno dell'armonia, o armonizzare senza nocumento dell'espressione.

Così l'accademia, per indolente servilità, calunniava l'arte classica; e i reazionarî talvolta, prestando fede a quella menzogna, a quella calunniosa interpretazione, giunsero ad attribuire alla scultura greca il difetto di vita della scultura loro contemporanea e nemica.

Nel 1837, morto Stefano Ricci, Lorenzo Bartolini gli successe nel posto di professore di scultura all'accademia fiorentina. Tre anni dopo eresse nel camposanto di Pisa il monumento che dalla figura muliebre scolpitavi prende il nome d'*Inconsolabile*. Nel 1845 eseguì la *statua del Machiavelli*, per il portico degli Uffizî. Poi si recò a Roma per modellare il busto di Pio IX, il giovane papa, che in quel momento, nel 1847, era idolatrato da tutti i liberali italiani. Un soffio di gioconda speranza, a cui sventolavano le bandiere della libertà, trascorreva la Penisola, e il vecchio scultore s' entusiasmava, in parte illuso, vedendo trionfare le sue idee d'emancipazione anche nel capo dell' arte. Egli che come artista fu sempre meno audace che come critico, serbando fino all'ultimo una certa timidezza di stecca ben lontana dalla disinvoltura della penna, pur credendosi antesignano della nuova reazione ebbe un momento in cui l'ardire del concetto si affermò appieno nella forma, e fu quando osò presentare, anzi imporre a modello nella reale accademia fiorentina un gobbo. Su questo fatto saliente della vita del Bartolini trascrivo ancora una volta una pagina dai « Ricordi autobiografici » del Duprè: « . . . . il Bartolini prese possesso della scuola a modo di conquistatore. Varie le cagioni di questo suo fare spigliatamente altero: prima, le contrarietà incontrate alla sua domanda per parte del presidente e di altri dell'Accademia; poi i suoi principii di riforma già noti, diametralmente opposti a quelli che s' insegnavano là dentro; infine le opinioni politiche e religiose rinfocolate con poca carità dall'una parte e dall' altra. Rinnovò tutto, esemplari e sistema. Il suo aiuto professor Costoli ci stava a disagio, ma ci dovette stare. Bandì lo studio delle statue, e restrinse tutto il sistema d'insegnamento alla sola imitazione della natura; e tant'oltre spinse questo principio, che introdusse un gobbo nella scuola e lo fece copiare ai giovani studenti. Questa ardita novità sollevò un grido d'indignazione, si gridò alla profanazione dei sacrosanti principii del bello, ecc; che egli disconosceva i suoi obblighi di maestro e che tradiva i giovani, spegnendo in essi collo studio del deforme il sentimento del bello, e molte altre di queste piacevolezze . . . . Nè il Bartolini era tomo da lasciar correre questo vero diluvio sul suo capo, che insieme con qualche ragione portava giù un torrente di strafalcioni, di assurdi e di ragionacce; e perchè maneggiava la penna alla svelta, tirava giù certi articoli vispi, saporosi e taglienti ch'erano una delizia ».

L. Pampaloni: Amore col cigno.

(fot. Brogi, Firenze)

L. Pampaloni: Venere bagnante.

Prima dunque che si giungesse alla metà del secolo la bandiera del verismo sventolava in Italia con colori non meno vivaci che in Francia. Ma se la vita non fosse mancata al Bartolini nel 1850, ei si sarebbe sentito opprimere dal disinganno, poichè l'egemonia dell'arte italiana era già terribilmenie scossa, e mentre la scultura, morto il Canova, cedeva a gl'influssi del settentrione e i thorwaldseniani tenevano il campo contro i pochi novatori ehe volgevano gli occhi verso la Francia, al David d'Angers e al Rude, e verso la Germania, al Rauch e allo Schadow, la pittura, dopo la squallida pompa d'un Camuccini e d'un Appiani, s'irrigidiva sotto le sapienti e fredde norme del tedesco Overbeck (1789-1869). Ormai dunque la parola d'ordine veniva d'oltralpi, e buon numero d'artisti italiani tendevano umilmente l'orecchio ad ascoltarla, piegevano il fiaccato ingegno ad ubbidirla.

L. Pampaloni: La piccola Pomona.

Ma gl'intelletti destinati a risollevare l'arte nazionale eran già in lotta coi barbassori delle accademie e preparavano la non prossima vittoria. Anche questa volta, come vediamo sempre nella storia artistica, gli scultori dovevan precedere i pittori. Prima però di studiare questo nuovo movimento della scultura italiana verso ideali meno incartapecoriti nell' indiretta imitazione dell'antico, volgeremo lo sguardo sugli altri paesi, ove le condizioni politiche rendevano meno ardua l'opera d'artistico rinnovellamento.

Successore del Bartolini nella cattedra di scultura fu Aristodemo Costoli, già suo ajuto nell'insegnamento; ma colui che più si avvicinò al maestro e che alla morte di lui sino al sorgere della rinomanza di Giovanni Duprè occupò il primo posto fra gli scultori toscani, è Luigi Pampaloni, nato a Firenze nel 1791. Cominciò gli studî nell'accademia di Carrara ed acquistò nome nel 1827 con la figurina del *Fanciullo che prega*, squisito lavoro di cui si conoscono molte copie: una di esse è nel Palazzo Bianco a Genova, un'altra nella galleria Tosio, a Brescia. Le sue opere principali sono: le statue di *Arnolfo del Cambio*, e di *Filippo Brunelleschi*, nelle nicchie della Canonica di S. Maria del Fiore; il monumento al poeta *Lazzaro Papi*, nella Chiesa di S. Frediano, a Lucca; la statua del granduca *Pietro Leopoldo*, in piazza Santa Caterina, a Pisa; quella di *Leonardo da Vinci*, nel portico degli Uffizî; quella della cantante *Virginia de Blasis*, nel chiostro di Santa Croce.

Morì il 17 dicembre 1847.

VII.

J. P. David d'Angers e F. Rude.

Come moltissimi altri fanciulli che si son sentiti chiamati all'arte, anche Jean-Pierre David ebbe a far prova d'ostinazione per vincere la resistenza di chi pel suo meglio, almeno nell'intento, voleva avviarlo a una carriera più sicura e di più prossimo guadagno. Ma in lui l'ostinazione era veramente uno dei caratteri fondamentali, e quella stessa forza ch' egli spiegò per cominciar lo studio dell' arte, la mostrò poi sempre per emergere e per compensare quel che gli mancava in altre facoltà. L'ora del trionfo venne, ma preceduta da lotte così lunghe, che avrebbero scoraggiato una tempra non singolarmente energica come la sua.

Nato in Angers il 12 marzo 1789 da uno scultore, o piuttosto da uno scalpellino, sin dall'infanzia ebbe in mano i ferri del mestiere se non la pratica dell'arte. In sostanza le prime lezioni ch'egli ricevè dal padre furon quelle de la « chouannerie », anzichè quelle della scultura, e i suoi sogni di fanciullo furon popolati dai fantasmi della guerra civile nella Vendée, piuttosto che dalle immagini greche e romane di cui era quasi esclusivamente pieno il museo ideale di tutti gli artisti d'allora.

L'adolescenza per lui passò nella vana aspettazione di far tacere i bisogni imminenti e darsi allo studio prediletto. Un bel giorno, quando meno gli era agevole il farlo, se n'andò a Parigi; aveva diciotto anni, era perciò un poco più giovane del Rauch allorchè questi partì per Berlino col medesimo scopo, e, come lui, aveva bisogno in primo luogo di provvedere al pane quotidiano. Possedeva undici lire. S'immagini dunque lo stento in cui visse per un anno e mezzo nella capitale francese, finchè gli riuscì di guadagnare il premio della Scuola di Belle Arti e ottenere dal municipio nativo la pensioncina annua di seicento lire! Ma era il momento delle vittorie; egli lo sentiva, e sentiva crescere perciò la fede nell'avvenire e la perseveranza. Lavorando accanitamente, per due anni, nel 1811 potè presentarsi al concorso per il premio di Roma. Vinse. La statua della gara, occorre dirlo? era di soggetto greco: *Epaminonda.*

In Roma il giovane scultore dimorò cinque anni; D. C. Rauch ne partiva giusto allora, e Antonio Canova lavorava alla *statua colossale di Ajace*. Contrariamente al suo predecessore Houdon, il David fu ammaliato dalla romanità, che egli però interpretò in modo affatto diverso da gli altri giovani stranieri ospiti della città sacra, poichè vi era giunto con una preparazione di sentimenti politici di cui quelli si davan poco o punto pensiero. Ancora la enorme distanza che separa l'arte ellenica dalla romana non si era misurata; delle molte statue d'invenzione greca ma d'esecuzione latina, si confondevano spesso i due elementi, e le opere del Canova pareva rinnovassero insieme i due ideali. Ma il giovane repubblicano francese sceverò, senza saperlo, quel che v'era di più tipicamente romano ne la folla di statue da cui si vide circondato, se ne nutrì, ne fece suo sangue. A questo lo inducevano pure le speciali condizioni del tirocinio parigino sotto l'influsso di due pittori, il suo omonimo David e C. A. D. Ingres, i quali, appunto perchè non scultori, eran tornati da Roma in patria con un sentimento dell'arte greca scarso e confuso.

Appena rimise il piede in Parigi, il giovane artista se ne sentì respingere. Era il tempo della restaurazione dei Borboni; i realisti spadroneggiavano con l'arroganza della rappresaglia; l'aria era per lui miasmatica. Avendo conosciuto in Roma alcuni compagni inglesi, quasi con la stessa maschia spensieratezza con cui otto o nove anni prima era partito da Angers a borsa vuota, egli andò via da Parigi, sicuro di trovar lavoro a Londra. E incominciarono gli stenti, specie per la sua ignoranza assoluta della lingua inglese, che gli nocque più che mai quando presentò un disegno per il monumento commemorativo di Waterloo o d'altra opera consimile, chiestogli da apposita commissione. I più lo credevano parente del celebre pittore David, e vi s'ingannò anche il Flaxman; la risposta negativa non poteva produrre se non cattivo effetto, perchè la rinomanza del giovane scultore, mezzo dimenticata anche in Francia nei travolgimenti politici a lui infausti, era affatto muta di là dalla Manica. I magri risparmî furon presto consumati, ed egli dovè stimar fortuna il poter lasciare la terra straniera, senza aver progredito d'un passo nella via travagliosa dell'arte.

Ma finalmente l'ora sua era venuta. Di ritorno in Parigi cominciò la carriera produttiva che in quasi mezzo secolo popolò la Francia d'un numero incredibile di statue e busti. Egli non conquistò mai le doti elettissime che distinguono un Houdon, un Canova, un Rauch, un Bartolini, per citar solo contemporanei; ma superò tutti nella straordinaria facilità; e se nell'attitudine plastica fu da quelli sorpassato per finezza, intensità e personalità di modellatura, nella facondia del concepire non ebbe uguali. Più giovane di tutti e quattro gli antesignani, egli non sembra neppure della loro generazione; soltanto si avvicinò a lui un poco il Bartolini nel compenetrarsi dei nuovi problemi di democrazia, il Bartolini che, come lui, era passato per lo studio del pittore David, là dove il soffio della rivoluzione aveva fragoreggiato. Che a proposito del *monumento a Marco Bozzari* Victor Hugo lo anteponga a tutti gli scultori di quel tempo e chiami in ballo, con imprevidibile accoppiamento, Fidia e il Puget, non significa nulla; è un'amplificazione d'amico e di poeta, non altro.

Ma è pur vero che nessuno prima di Giovan Pietro David aveva dato forma statuaria alle idee di libertà, d'indipendenza, di patriottismo. È questo il suo maggior titolo alla gloria.

E infatti forse il giorno più luminoso della carriera del David è quello in cui apparve nel Salon del 1829 la statua marmorea del piccolo eroe della Vandea, *Joseph Barra*, il fanciullo ucciso dai realisti nel 1793, e che a noi ricorda un altro fanciullo passato all' immortalità tra il fiume della guerra civile, il genovese Balilla.

La Convenzione aveva già decretato un busto nel Pantheon al tredicenne soldato della Repubblica, e indetto che una stampa figurante l' eroica morte fosse sparsa in tutte le scuole primarie della Francia. Ma solo nel 1881 fu eretto un monumento al Barra (o Bara) nella sua nativa Palaiseau, una statua in bronzo di Albert Lefeuvre.

David d'Angers: Matthieu de Dombasle.

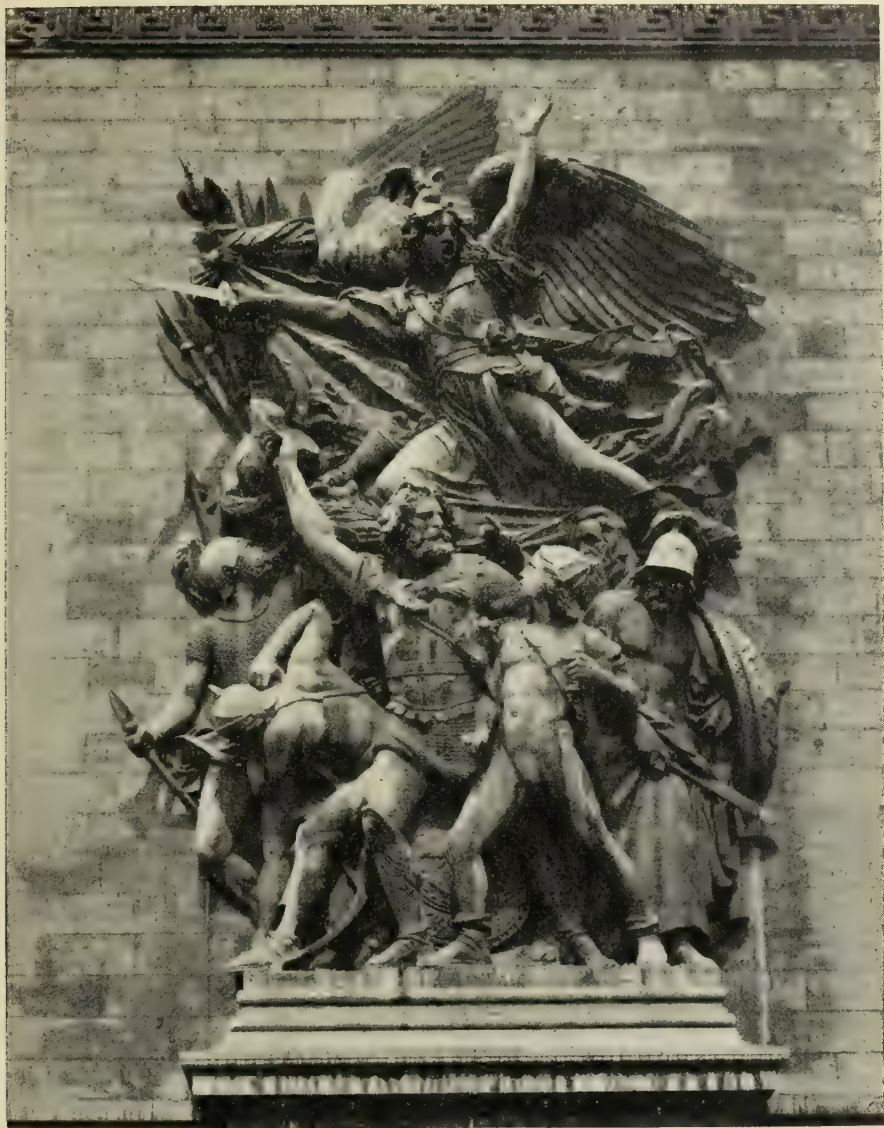
Un elenco delle opere del fecondissimo scultore ingombrerebbe senza frutto. Chi vuole, può trovarlo nell' «Inventaire des richesses d'art de la France», e ne sarà stupito. Si dice che i medaglioni modellati dal David ascendano a cinquecento; quasi tutti gli uomini e le donne illustri francesi, oltre a un certo numero inglesi e tedeschi, furon da lui ritratti ora in bassorilievo ora in tutto tondo. Il proposito di questa specie d' illustrazione scultoria, quasi come un tributo alle virtù registrate dalla storia, quasi anzi un album gigantesco, ogni pagina del quale fosse un diploma d'onore, a poco a poco prese le proporzioni d'una mania, e un bel giorno lo scultore letterario lasciato lo studio, chiuse la frequentata e celebre scuola, per viaggiare in cerca di modelli, ossia di grandi uomini da rappresentare. Fu nel 1842. I suoi numerosi discepoli, rimasti senza maestro, si rivolsero allora al Rude, il suo emulo; e così la vecchia antipatia del David ebbe motivo di cangiarsi in aspra avversione.

Tra i moltissimi ritratti eseguiti col proponimento d'omaggio, è notevole la serie delle medaglie espiatorie, che rappresentano i *Quattro sergenti de La Rochelle;* il *generale Labédoyère,* fucilato a ventinove anni, nel 1815; i *Massacri di Galizia;* i *fratelli Foucher*; *Emilio* e *Attilio Bandiera*; il maresciallo *Michel Ney,* duca d'Elchingen, principe de la Moskowa, colui che Napoleone chiamò « le brave des braves », e che il governo di Luigi XVIII fece fucilare in piazza dell'Osservatorio, alla seconda Restaurazione. Quest'ultima medaglia, apparsa nel 1846, rappresenta in figura d'eroe il Ney, con la testa laureata; in un'altra si vede il Maresciallo con la mano sul cuore, in faccia al picchetto esecutorio.

Dell'impetuoso artista ch'ebbe più ingegno che genio, ossia ebbe più versatilità che intensità d'attitudini, critico, pensatore, fecondo nel concepire e nell'esprimere, ma quasi sempre poco più che mediocre nell'esercizio dell'arte sua, Charles Lenormant scrisse (« Artistes contemporains »); « . . . . la società rimaneva ancora indifferente per la grande arte della statuaria, egli la affrontò come per farsi rendere ragione di tale indifferenza . . . Ma non già da uomo inesperto, amante solo del rumore e del cambiamento, il David intraprese la rivoluzione della scultura; maestro ormai nella scuola, nutrito di studio profondo e perseverante su modelli di tutti i tempi, egli s'è ben guardato dal respingere questi preziosi vantaggi . . . . per piacere a la folla. Ed è curioso vedere gli amici del David, i più ferventi nelle idee di riforma, circondarlo, adularlo, trarlo a sè con tutte le loro forze, mentre lui, sempre calmo e riflessivo, comprende pienamente che, se da un lato ci si perde a rimanere stazionario, dall'altro ci si smarrisce anche nelle vie avventurose del mutamento. Vedetelo mischiarsi alla società senza sposarne le manie, carpire la fisonomia dell'epoca, ma tradurla a l'antica, sapendo senza dubbio di lavorare in un tempo di politica e di realtà, ma non dimenticando poi di lavorar nel marmo e per altri tempi ».

Quasi coetaneo del David, e come lui spirito acceso delle nuove idee democratiche, François Rude è diversissimo nell'esercizio dell'arte.

Nacque a Dijon, il 4 gennajo 1784, da Antonio costruttore di stufe, nella via che dal 1855 porta il suo nome e che si chiamava allora della Petite Poissonnerie. La sua prima apparizione è in costume militare, il padre avendolo introdotto nel battaglione di ragazzi detto *Royal Bourbon*, « . . . una delle forme della mascherata guerriera alla quale le epoche agitate mescolano sempre l'infanzia », dice L. de Fourcaud (*Gazette des Beaux-Arts*, 1888) dal quale tolgo queste notizie. A sedici anni Francesco càpita alla distribuzione dei premî nella scuola popolare di disegno fondata dal Devosge, e subito lo assale il desiderio d'entrare in quella scuola. Ma gli affari di casa vanno male, ed egli è costretto a dare allo studio soltanto le ore di riposo, nelle altre dovendo assistere il padre alla fucina. Il suo primo lavoro d'arte, un *ritratto dell'incisore Monnierj*, gli procura l'amicizia del Frémiet, genero dell'incisore. Ma la famiglia va sempre peggio, muore la madre; muore la sorella di Francesco, muore infine anche il padre, e il giovinetto sarebbe rimasto schiacciato dal cumulo di sciagure, senza l'ajuto del Devosge e del Frémiet, che nel 1807 lo mandano a Parigi, « ricco di quattrocento lire, provvisto d'una lettera d'introduzione per il barone Vivant Denon soprintendente delle Belle Arti », al quale per saggio egli presenta il suo *Teseo che raccoglie un disco*. Il Denon crede si tratti d'una copia dall'antico, e udendo che il lavoro è originale e che l'autore ha la borsa vuota, lo raccomanda allo scultore Edme Gaulle. Un anno dopo Francesco entra nella scuola di Pierre Cartellier.

Dal 1809 al 1812 il Rude ebbe un pensiero costante: guadagnare il premio di Roma. Alla prima gara, su nove concorrenti risulta secondo; l'eletto è Jean-Pierre Cortot; il tema del saggio, *Mario che medita sulle ruine di Cartagine*. Il lavoro del Rude è in verità meschinamente accademico. L'anno appresso concorrono dieci giovani; vince Jules-Robert August, e il secondo

F. Rude: *La partenza* — Bassorilievo dell'Arco di Trionfo, a Parigi.

premio spetta al David d'Angres. Il Rude si presenta alla terza prova nel 1811, e questa volta la palma tocca al David. Finalmente al quarto concorso, nel 1812, la vittoria è di Francesco Rude, che poco prima aveva pure vinto il premio Caylus. «L'opera del laureato», scrive il Fourcaud, «è considerata come assai brillante. Eppure, al ritorno d'un viaggio in Italia, trent'anni dopo, il grande artista non potrà vedere senza sdegno l'accademica manifestazione della sua giovinezza, e, preso da subita ira al ricordo del cattivo insegnamento della Scuola, spezzerà la statua».

Orbene, dopo sì lunga lotta il Rude non potè fruire della vittoria. Correvano tempi calamitosi per la Francia, e in quegli anni non si poteva pensare a provvedere i pensionati d'Italia. Vero è che, poco più tardi, nel 1817 venne istituito un nuovo premio di Roma, per il paesaggio storico, e il primo fu conseguito da Achille-Etna Michallon. Ma intanto il nostro giovane scultore

langue nelle angustie e invece di volare alla città eterna, secondo la sua paziente ardentissima brama, è ridotto a ritirarsi in Dijon e lavorare per il pane. Poi, nel 1815, se ne va in Belgio, accompagnandovi la famiglia del suo antico protettore Frémiet esule.

Passato dalla dominazione austriaca alla Francese, aggregato pur allora all' Olanda, il Belgio era in via di rapida trasformazione progressiva, che quindici anni dopo, nel 1830, doveva renderlo atto a costituirsi in monarchia autonoma. Già fin dal 1804 il pittore belga Herreyns e il prefetto francese Herbouville avevan fondato l' Accademia di pittura, scultura e architettura della città d'Anversa, superba d'aver dato i natali al Rubens e al Van Dyck.

A questo proposito traduco dalla prefazione del volume *La peinture en Europe — La Belgique,* di Georges Lafenestre e Eugène Richtenberger (Paris, Quantin): « Nel 1795 l'amministrazione municipale di Bruxelles, avendo fatto una scelta fra i quadri provenienti dai monasteri e dalle chiese soppressi dal governo di Francia, incaricò il pittore Boschaert di compilare un inventario delle opere degne d' esser conservate. Tuttavia, solo nel 1800, in sèguito al decreto del 14 fruttidoro, anno VIII, — che deliberò la formazione di quindici musei dipartimentali, — fu realmente costituito il museo di Bruxelles. Allora il Boschaert venne delegato a Parigi per ottenere che gli si lasciasse scegliere *tra i quadri restati senza destinazione nei depositi, a vantaggio d' una città che, situata al centro delle comunicazioni fra la Germania, l'Inghilterra, la Francia e l'Olanda, poteva fornire a la curiosità dei viaggiatori oggetti interessanti* .... Il museo di Bruxelles fu aperto al pubblico nel 1807 ».

Nella capitale belga, dove il vecchio Godecharles e il giovane Luigi van Geel, competitore del Rude nei concorsi per il premio di Roma, sono gli scultori più rinomati, il nostro esule volontario comincia a lavorare per il teatro de la Monnaie, che si stava costruendo sotto la direzione d'un architetto francese, il Damesme; poi, con l'ausilio del pittore Louis David, riceve altre commissioni che lo incoraggiano a palesare un dolce voto lungamente occulto. Egli ama Sofia, una delle due figlie del Frémiet, allieva del pittore David, e ne è riamato. Le nozze avvengono il 25 luglio 1821.

Le maggiori opere del Rude nel Belgio sono quelle eseguite per il castello di Tervueren, eretto dal Van der Straet in una foresta per il principe d'Orange. « Sul portone egli deve scolpire in pietra la *Caccia di Meleagro*, e in una sala rotonda si è assunto di narrare nel marmo i principali episodî della storia d'Achille » (Fourcaud). « Le commissioni abbondano. Nel 1825 è destituito il Van der Straet, ma i nostri architetti di Tervueren assicurano lo scultore che per lui non vi è nulla da temere. In sostanza Francesco Rude, sebbene giunto alla piena maturità (ha 41 anno), non ha trovato ancora la sua via, e durante la dimora nel Belgio egli è piuttosto un modellatore facile, eclettico sommesso alle norme scolastiche, timido anzi incerto piuttosto che un artista vigoroso e personale come mostrò d'essere più tardi ».

Nel 1826, dopo dodici anni trascorsi all'estero, il Rude sentendo il desiderio di tornare in patria, dove i suoi compagni Pradier, David d'Angers, Cortot e Roman trionfano, immagina il *Mercurio che si lega i talari,* come l' opera che, esposta al Salon, dovrà creargli una posizione in Francia,

F. Rude: Giovanna d'Arco che ascolta le voci celesti.

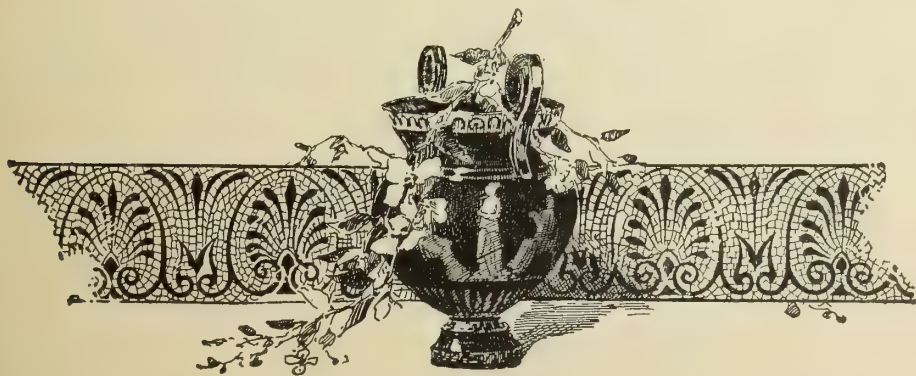
quand' ecco il collega e amico Roman bussare alla porta del suo studio e gridargli: — Vieni a Parigi; lì è il tuo posto. — Il Rude ne scrive al Cartellier, suo antico maestro, e la risposta è incorragiante. Nel dicembre l'esule è a Parigi; ha seco il figliuoletto Amedeo, che morì nel 1830; il resto della famiglia verrà più tardi; egli stesso peraltro passa e ripassa la frontiera.

F. Rude: Il Cristo, del Museo del Louvre.

Al Salon del 1828 il Rude espone la *Vergine immacolata*, statua mediocre, eseguita per la chiesa di Saint-Gervais, dov'è oggi, e il *Mercurio*, che Charles Blanc, nel catalogo della collezione Thiers al Louvre, non esita a dichiarare superiore al *Mercurio* di Gian Bologna, « più giovane, più bello, di più alta razza e d'un'olimpica eleganza ». Scevro di queste esagerazioni enfatiche, il Fourcaud qualifica la nuova statua, « un buon lavoro d'accademico ». Nello stesso anno, dovendo scolpire un busto del navigatore Lapeyrouse, e avendo un blocco di marmo troppo grande, il Rude immagina di servirsene per una composizione libera; e così venne alla luce il *Pescatorello napolitano che giuoca con una tartaruga*, deliziosa opera che suscita l'universal plauso al

Salon del 1831. Lo scultore ha conquistato finalmente la sua indipendenza artistica. Dal *Mercurio* al *Pescatorello* vaneggia un abisso, in cui son precipitati tutte le titubanze e tutti i pregiudizî del neoclassicismo che tennero sì a lungo il Rude nei loro vincoli imporporinati.

Tre anni dopo moriva JEN-BAPTISTE LOUIS ROMAN, nato il 31 ottobre 1792, e Francesco si dà a terminar la statua di *Catone*, ora al Louvre, lasciata incompiuta dell'amico, poi assume il carico d'eseguire le figure decorative che il Roman doveva scolpire per la Madeleine. Nessun lavoro di questo periodo è paragonabile al *Pescatorello*, e bisogna giungere all' inaugurazione dell'Arc de l'Ètoile, il 29 luglio 1836, perchè la fama del Rude si sollevi d'un altro colpo d'ala. Dopo innumerevoli tergiversazioni , toccò a lui d'eseguire l'altorilievo della *Partenza dei volontarî*, opera diseguale, ma ispirata e possente, di cui il Fourcaud scrive: « Le figure misurano circa sei metri; ma non soltanto per le dimensioni l'opera è colossale; sovra tutto anzi per l'impressione che ne emana. . . È chiaro che il Rude non si è interamente affrancato dal giogo classico: lo slancio della sua composizione, l'espressiva violenza dell'insieme non impediscono che in molti particolari la convenzionalità persista ».

Orbene, questi ultimi avanzi, lievito di scuola, sono finalmente aboliti nel *sepolcro di Godefroy Cavaignac*, compiuto nel 1847 e collocato a posto nove anni dopo, quando già l'autore era morto. La statua di bronzo che rappresenta il Cavaignac avvolto nel lenzuolo funebre e disteso sul semplice dado di base, è l'opera più schietta e più coraggiosa del Rude, alla quale egli ascende dal *Pescatorello* e dalla *Partenza dei volontarî* attraverso lavori d'ogni genere e d'ogni valore, anche appena mediocri. Pure, non sono da trascurare il *monumento funerario di Napoleone*, esposto nel Salon del' 46, ed eretto a Fixin con gran pompa il 27 settembre 1847; e la *statua di Giovanna d'Arco che ascolta le voci celesti*, gentile lavoro di fisonomia commovente sebbene un po' teatrale nella sua ingenuità da Margherita, il quale suscitò molte discussioni e molto entusiasmo al Salon del'52. Allo stesso ultimo periodo della carriera di Francesco Rude appartengono la forte statua del *Maresciallo Ney*, oltre l'*Ebe* e l'*Amore dominatore del mondo* che egli non potè terminare. Moriva infatti nel 1853. L'*Ebe*, scolpita in puro marmo di Carrara, rimase non del tutto finita; l'*Amore* fu compiuto per cura di Paolo Cabet.

VIII.

F. Chantrey — Westmacott — Wyatt — Macdowell e altri minori artisti inglesi — Gibson e le statue a colori — Il ginevrino J. Pradier — J. P. Cortot — A. Barye — E. H. Maidron — Schwanthaler — Marocchetti — Jouffroy, ecc.

Lo scultore che primeggia dopo il Flaxman in Inghilterra è FRANCESCO CHANTREY, nato nel 1782 a Morton, nella contea di Derby. La madre, vedova di un opulento agricoltore, lo mandò a Sheffield per studiarvi giurisprudenza; ma egli appena entrato in iscuola, viste alcune figure sulle finestre dello scultore Lamsay, non volle più saperne di codici e pandette. Fattosi accogliere nello studio dal Lamsay, vi lavorò assiduamente tre anni, aggiungendo alle lezioni palesi del maestro quelle celate della natura, disegnando cioè e modellando di soppiatto dal vero, nelle ore lasciategli libere dal disegno e dalla modellatura su esemplari in gesso. « Nel 1802 » scrive il De Boni, da cui traggo queste brevi notizie « scolpì a Londra un bellissimo *busto*, onde la città incaricollo di compiere il *monumento di Giorgio III*, poi ne disegnò un altro da innalzarsi presso Burmuth in onore di Nelson; ma la idea un po' barocca di farne una statua alta centotrenta piedi con una stella sul petto, che doveva illuminarsi la notte come un faro sopra un promontorio, era troppo gigantesca, nè fu eseguita ». Abbiam già veduto che idee simili eran sorte nella mente di altri scultori contemporanei e con egual fortuna; ma il pensiero di dar funzione di faro alla statua d'un gran marinajo parmi fosse originale, e non è improbabile sia stata suggerita da esso la colossale effige che illumina l' Atlantico all' entrata del porto di New-York. Sèguita il De Boni: « Un *gruppo di due sorelle* che s'abbracciano amorosamente nella cattedrale di Lichfield, una *donna genuflessa*, lady Saint-Vincent, una *bambina che accarezza una colomba*, sono opere, che solo cedono alle *Grazie* di Canova. Tra i suoi busti si lodano molto quelli di *Gualtiero Scott*, di *Playlair* di *Beniamino West*, di *Wordsworth*, ecc. Nel 1814 andò a Parigi per ammirare le italiane opere e poscia in Italia. Però rimase fedele alla sua maniera la quale è figlia del genio inglese, non dell' imitazione; o somiglia alle opere degli antichi, come i drammi di Shakespeare alle tragedie di Euripide »

Lo Chantrey dunque, sebbene anche lui pagasse il tributo d'un viaggio in Italia, mercè le sue tendenze veriste giovò a controbilanciare l'influsso erudito e classico del Flaxman, come vedremo parlando del Gibson.

Sono da rammentarsi inoltre: il Westmacott, che modellò la statua d'*Achille*, in Hyde Park; R. Wyatt, autore della *statua equestre del duca di Wellington*, poi rimossa da Londra; il Macdowell, il Campbell, il Marshall, il Bell, Henry Weekes e Allan Cunningham,

John Gibson nacque a Conway da un ortolano o giardiniere, nel 1790 Dalla madre, che egli stesso ci descrive come vero capo della famiglia, ebbe l'energia del temperamento con cui potè superare gli ostacoli d'un lungo e incerto tirocinio. Le sue prime lezioni di disegno furono assai bizzarre: a Liverpool, dove i suoi s'erano trasferiti, egli osservava dalle finestre d'una bottega di stampe i lavori che avrebbe voluto procurarsi e, in mancanza di meglio, se li copiava nella memoria, foglio nitidissimo durante l'adolescenza; poi, tornato a casa ne fissava il ricordo quanto più esattamente era possibile. Metodo eccezionale, che il Gibson sviluppò a suo modo, traendone una particolare attitudine d'impressione rapida e di durevole ritentiva. Si noti pure, che, senz'essere come il suo gran compaesano Flaxman maggior disegnatore che scultore, il Gibson è dei pochi dell'arte sua, ai quali il maneggio della stecca e dello scalpello non iscemi l'abitudine della matita. Infatti, nel museo di Liverpool si conserva un cartone, *La caduta degli angeli*, che è tra i suoi più pregevoli lavori giovanili.

A quattordici anni entrò apprendista in un laboratorio di ritratti a miniatura, ove, dopo un anno fastidioso, ottenne d'essere impiegato a intagliare in legno le cornici e le altre decorazioni occorrenti in quel negozio. Ma passato un altro anno si stancò anche dei minuti intagli, e, avendo veduto una leggiadra testa di Bacco in marmo, credette aver trovato la sua vera vocazione, e cominciò a dedicar le ore di riposo all'esercizio del modellare. Ben presto un tal mister Francis, proprietario dei marmi fra cui appunto era la testa di Bacco, notò l'attitudine del giovinetto e gli propose di lasciare il laboratorio, offrendogli uno stipendiuccio.

Fin qui la vita del Gibson presenta una curiosa affinità con quella di Giovanni Duprè che, come lui, ebbe maggior ajuto e fu meglio compreso dalla madre che non dal padre, fu intagliatore in legno prima d'essere scultore, e dovè profittare delle ore d'ozio per studiare, nelle altre essendo obbligato a guadagnarsi il pane fin da fanciullo.

J. R. Westmacott: Statua di Quincy.

John conobbe in quel tempo il grande storico Roscoe, che gli aprì i tesori della sua biblioteca in Allerton, dove il giovine potè saziarsi delle riproduzioni dalla scuola italiana. Il cartone della *Caduta degli Angeli* è di quel periodo, come il bassorilievo in terracotta eseguito dal Gibson pe 'l

suo nuovo protettore ed oggi conservato nel museo di Liverpool. L'amicizia del Roscoe fu la maggior fortuna toccata al Gibson, il quale da lui apprese a conoscere l'arte greca e delle altre manifestazioni di quell'antica civiltà ebbe notizie come assai pochi artisti del suo tempo. Questa larga educazione contribuì ad avvicinarlo intellettualmente al Flaxman, allo scultore più dotto che plastico; ma, e lo abbiamo già accennato parlando del caposcuola inglese, la superiorità dell'elemento critico in paragone del creativo è un carattere comune a tutta l'arte britannica di questo secolo.

E il Flaxman non tardò ad essere in relazione amichevole col giovane scultore, che intanto aveva acquistato un po' di nome ed era entrato nella miglior società di Liverpool, sempre favorito dal fecondo prestigio del Roscoe. Un bassorilievo di *Psiche portata dai Zeffiri*, mandato dal Gibson alla Royal Academy, si meritò la lode del Flaxman, che lo fece collocare in un posto eccellente. Questo piccolo trionfo tornò a sconvolgere l'animo del giovane. Ormai egli non poteva più resistere alla brama che lo spingeva verso Roma. Pure, a Londra, dove si recò per avvicinarsi alla meta, l'opportunità del sognato viaggio fu discussa: lo Chantrey la negava; il Flaxman la sosteneva. È inutile dire a chi desse ragione il Gibson. Del resto, l'opinione dello Chantrey era ancora solitaria, anzi presuntuosa, e un'enorme maggioranza d'artisti serbava l'antica fede alla città eterna, come alla più alta scuola di scultura che fosse al mondo. Noto qui di passaggio che il tema dell'opera da cui venne decisa la sorte del Gibson, il bassorilievo di *Psiche portata dai Zeffiri*, fu da lui ripreso molti anni dopo e svolto in un *gruppo* che si vede ora nel vestibolo della Galleria nazionale, al palazzo Corsini, in Roma. È una fredda composizione di figure un poco minori del vero, formanti quasi la sagoma d'una testa taurina, scolpite in marmo con molta finezza, equilibrate nella linea d'insieme tanto che quasi vien sostituita la facile simmetria all'ardua euritmia. Pure, questo timido, paziente, delicato lavoro merita uno speciale encomio, perchè dimostra la personalità, o almeno ne disasconde la nazionalità inglese, mentre il maggior numero degli scultori settentrionali s'affannava in quel tempo a rifar le tendenze genuine sul preponderante stampo italiano.

R. Wyatt: Musidora.

Il Gibson arrivò in Roma nell'ottobre del 1817, e subito ebbe a lodarsi del Canova, che mise a sua disposizione il proprio consiglio e la propria borsa, come soleva con tutti i giovani stranieri che venivano a bussare alla porta dello studio di via S. Giacomo. L'amabile e grande artista presentò il Gibson all'accademia mantenuta dall'Austria, residente nel Palazzo Venezia,

e diretta dal Canova istesso; e lì, com'era avvenuto ad altri novizî forestieri, il giovane provò un senso di sgomento. Egli aveva ormai ventisette anni, e fra i nuovi compagni ve n'erano alcuni tuttavia adolescenti, i quali già modellavano assai meglio di lui, perchè, nati in Italia, avevan cominciato a viver tra le statue antiche a un'età in cui egli non conosceva un solo marmo artisticamente figurato.

Mi piace notare che la prima opera eseguita dal Gibson in Roma non è di soggetto classico, anzi appartiene a un certo romanticismo, cui tendevano molti artisti del Nord, quando, venuti in Italia, sapevan veder elementi di bellezza anche nella vita moderna. È inutile dire che non si trattava della vita cittadina. Quei temi erano o pastorali o qualche volta anche marinareschi, come abbiam veduto per il Rude nel suo capolavoretto del *Pescatorello napolitano:* erano insomma ecloghe, idillii, argomenti classici anche questi nel fondo, ma non mitologici, epperò relativamente qualificabili come romantici. La statua del Gibson, modellata sopra un bellissimo fanciullo, di quelli che chiamiamo « Ciociari » e che per l'uso e l'abuso d'un secolo son divenuti uggiosi nella riproduzione artistica, manierati in sè stessi, — rappresentava un *Pastorello addormentato.*

J. Pradier: La poesia.

E fu quello il primo giorno di gloria per il giovane scultore inglese, il giorno in cui si delineò il carattere dell'arte sua gentile, quasi feminea. Lo studio di via Fontanella Borghese fu visitato da tutti gli amatori e gli artisti di Roma, a capo dei quali Antonio Canova; il Gibson balzò d'un tratto in prima linea, tra i canoviani che avevano qualcosa di proprio da esprimere e che furono in gran parte stranieri. Vennero poi le opere della maturità, come l'accennato gruppo di *Psiche* (un tuffo nella leggenda dell'amorosa « farfalla » non poteva mancare), quello di *Teseo e il ladrone,* quello del *Cacciatore col cane;* ma pur nella diversità degli argomenti la fisonomia artistica dell'autore del *Pastorello addormentato* non si mutò. Egli rimase sempre un adoratore della forma classica nella sua manifestazione più gentile e meno solenne, tendente all'idillico piuttosto che all'epico o all'ieratico. Le figure del Gibson, quantunque aspirino alla bellezza antica, non son greche, non sono neanco romane nel senso che suole attribuirsi a questa parola; sono angloitaliane, anche quando il loro nome è pescato nel lago azzurro della mitologia.

Oggi che vediamo ripenetrare nelle vene della scultura il colore, espulso durante tre secoli come una sanie del suo sangue, dobbiamo pure rammentarci che un inglese, il Gibson, e, credo sull'esempio di lui, un italiano, il Marocchetti, 60,0 70 anni or sono spingevano già la colorazione della plastica

a un punto al quale nessun moderno osa arrivare. Ecco quel che dice il Duprè parlando del Marocchetti a Londra: « Mi ricordo di aver veduto un monumento grandioso con varie figure in onore della signora de la Ribosière, nella cappella dello spedale di questo nome a Parigi, tutto colorito; dirò meglio, tinto tutto con colori a corpo, le teste, i capelli, gli occhi, i panni, tutto, e poi tutto colorito; talchè la materia, sulla quale era scolpito, non si vedeva affatto... Ed era tanto sicuro quel valentuomo d' avere aggiunto bellezza alla statuaria, che si maravigliava forte che non l'avessero gli altri imitato. Che il Marocchetti avesse torto di caricare, com' ei faceva, le tinte, non v' ha dubbio; ma che una leggierissima velatura di colore nelle carni possa provarsi, è questione finora insoluta, ma non da rigettarsi. I greci scultori han colorito; i nostri del Medio Evo anch'essi, sebbene soltanto nei particolari delle figure, e nelle parti ornamentali dei loro monumenti; fra i moderni l'unico, per quanto io so, che abbia sobriamente colorito è il Pradier; ma il Gipson (Gibson) inglese fu il più audace. Ho veduto un *Amore* del Gibson tutto colorito; i capelli dorati, gli occhi turchini, il turcasso cesellato e, incredibile a dirsi, le ali variopinte, con ciuffi e masse di penne rosse, verdi, azzurre e arance come quelle di una Rara ».

Non sempre però il Gibson fu tanto audace; anzi la sua *Venere vittrice*, apparsa all'esposizione di Londra nel 1862 ma eseguita sei anni prima, con la quale iniziò i tentativi di policromia, spiacque forse appunto perchè la colorazione era timida, di maniera che la statua aveva perduto le qualità della pura superficie marmorea, senz'acquistar quelle d'un ricco effetto decorativo policromatico. I numerosissimi avversarî la chiamarono « tinted Venus ».

Torneremo su questo importantissimo problema parlando degli scultori nostri contemporanei; per ora ci basti sapere che financo Giacomo Pradier, scultore classico rezionario, ammetteva una sobria coloritura in alcune sue opere, quando ancora la critica non aveva additato le tracce della policromia nelle statue dell'antichità, del medioevo e del Rinascimento.

Quasi coetaneo del Gibson, nato precisamente come lui nel 1794, lo scultore ginevrino James Pradier può considerarsi ultimo fra i continuatori del movimento classico iniziato in gran parte da gli archeologi, quali il Winckelmann e il Visconti.

Infatti le sue migliori opere sono tutte di soggetto greco: il *Niobide*; la *Saffo*; l'*Atalanta*; la *Psiche*, l'immancabile *Psiche*, che trovasi nel museo del Louvre; le figure di *Fama* sull'Arc de l'Etoile; il *Prometeo*, nel giardino delle Tuileries. Si stacca dal ciclo, perchè non d'argomento arbitrario, la statua di *Gian Giacomo Rousseau* eretta nella città natale di entrambi, il filosofo e lo scultore: Ginevra.

Altre sue opere degne di nota sono il bassorilievo dell'Arco trionfale in piazza del Carrousel; le due *Muse* della fontana Molière, e due busti del palazzo dell'Istituto: quello di *Francesco Federico Lemot*, autore della statua di Enrico IV, sul Pont-Neuf (1773-1857), e quello del chimico *Giovanni-Pietro Giuseppe Darcet*. È caratteristico l'aneddoto riferito dallo scultore Antonio Lemaire (1790-1880). Discorrendo di Napoleone I col Rude e col Marocchetti, il Pradier disse: L'imperatore era grande, molto grande, ma senza grazia. — Il Rude, che

Augusto Kiss: Amazzone e Pantera.

aborriva quell'artista troppo grazioso, strinse i pugni, e il Marocchetti rispose:
— Lasci stare l'imperatore, signor Pradier, egli è un antico.

Giacomo Pradier morì a Parigi il 15 giugno 1852, membro dell'Accademia e degnamente celebre; pure, egli appartiene alla categoria dei ritardatarii, e il David d'Angers e il Rude, nati prima di lui, nella loro maturità sembran quasi d'una generazione posteriore.

Ricordiamo qui in fretta Jean-Pierre Cortot, nato in Parigi nel 1787, vincitore del premio di Roma a ventun anno, morto nel 1843, uno dei migliori scultori contemporanei dei tre dianzi nominati; e Antoine Barye, nato a Parigi il 24 settembre 1796, mortovi il 25 gennajo 1875, che emerge fra gli scultori animalisti. Le sue principali opere sono: *Leone in lotta con un serpente*, gruppo esposto al Salon del 1833, acquistato dal Gonon che lo collocò nel giardino delle Tuileries; *Leone in riposo*, bronzo per il cancello dello stesso giardino; un altro *Leone* per una porta del Louvre; *Jaguar che divora una lepre*, gruppo del museo Luxembourg, di cui il Bonnat (*Gazette des Beaux-Arts*, 1889) scrisse nientemeno: « È bello come lo *Schiavo* di Michelangelo al Louvre »; *Aurochs assalito da un serpente*, nella collezione del Bonnat stesso. Il Barye si provò pure nella figura umana, ma nè il suo *Teseo*, nè il suo *Centauro*, nè il suo gruppo di *Ruggero e Angelica* gareggiano con le belle e grandiose composizioni di belve.

Fra gli scultori francesi che videro la luce al principio di questo secolo, Étienne-Hyppolite Maindron, nato a Chantoceaux (Maine-et-Loire) nel 1801, primeggia.

Rimasto orfano dal padre a undici anni, poco dopo la madre lo allogò in una casa di commercio a La Roche-sur-Yon, dov' egli seguì il corso gratuito di disegno al liceo con esito così brillante, che il professore gli fece ottenere una borsa di studio per la scuola di belle arti in Angers. Quivi il Maindron stette cinque anni; poi, come il Gibson, come il Dupré e non pochi altri si diede all' umile scultura in legno, vestibolo della marmorea, per il quale passavano coloro che avevan bisogno di metter presto a profitto le disposizioni plastiche naturali e acquisite. Il Maindron però, lavorando in legno potè affermare queste disposizioni, e i saggi d'allora entrano nella serie delle sue opere d'arte. Egli eseguì la scala della cattedra di Cholet, il coronamento della cattedra Latour-Landry, in cui è una *figura della Fama*, il coronamento della cattedra Mosè, il banco d'opera della chiesa di Nôtre-Dame ed altra simile suppellettile che si vede in Angers.

Nel 1827 il Maindron potè finalmente recarsi in Parigi, e prima d'entrare nella scuola di Belle Arti, seguì le lezioni dell'incisore Daniel. Intanto, siccome lo studio è per sè stesso improduttivo, e siccome le ore del giorno bisognava pur consacrargliele, il giovine scultore che, come il Bartolini, era un po' musicista, la sera andava a suonare nelle orchestre, e così una Musa nutriva l'altra. Questi sacrificî ebbero un compenso: lo scultore che in quel tempo godeva della maggior popolarità fra i giovani, Jean Pierre d'Angers, lo ammise nel suo studio e ben presto lo pose in evidenza come uno dei suoi migliori scolari. La provincia nativa del Maindron, il dipartimento di Maine-et-Loire, incoraggiata da questa specie di battesimo artistico, gli accordò per tre anni una pensioncina di cinquecento lire, ed egli, per gratitudine, modellò e donò alla città d'Angers un gruppo, il cui argomento era stato svolto circa mezzo secolo prima dal Canova: *Teseo vincitore del Minotauro*.

Nel palazzo di Giustizia della medesima città si vedono due statue, la *Forza* e la *Giustizia*, da lui eseguite nel 1833, e dello stesso anno è quella conservata nel museo pure d'Angers, il *Pastorello morso da una serpe*, che segna l'inclinare dell'artista verso quel particolare romanticismo dell'epoca, precisamente come uno o due anni prima il *Pastorello addormentato* aveva fatto per John Gibson. Questi ed altri simili richiami fra le opere di scultori di vario paese e in varie condizioni, determinano le tendenze dell'arte in un certo periodo, e mostrano come anche lungi dal massimo centro, Roma, dominasse quasi unico ideale. E invero non è da trascurarsi il fatto che Stefano Ippolito Maindron è dei pochissimi scultori di quel tempo, i quali non compirono la loro educazione artistica in Roma, come forse per la prima volta, e lo abbiam fatto osservare, era avvenuto per un altro francese, il Rude.

L'anno appresso (1834) il Maindron eseguiva i busti del poeta comico *Regnard* e del poeta tragico *Rotrou*, che trovansi nel museo di Versailles. Del Rotrou v' era già un bel busto scolpito da Gian Giacomo Caffieri. Il grandioso gruppo dei *Cristiani « ad bestias »*, quello dei *Bagnanti* e la statua del *General Travot* sono del '36. Venticinque anni dopo lo scultore presentò

un bozzetto per il *monumento al Travot*, e lo svolse nel 1866, con quattro figure allegoriche oltre la statua principale. Nel '37 il Maindron eseguì il *Martirio di S. Margherita*, nel '39 una *Velleda*, nel '40 un *Crocifisso* alto due metri e trenta, un *Carlo Magno* alto tre metri, e varî progetti per la tomba di Napoleone I. L'anno appresso modellò una *Lucrezia*, cui seguì, nel '42, il gruppo della *Vergine col Bambino*. La statua del magistrato limo-

A. Kiss: S. Giorgio e il drago.

sino *D' Agnesseau*, per il Senato, è del '44; il bassorilievo per la tomba di *Mademoiselle Dévéria*, e la statua del *Senefelder*, inventore della litografia, sono del '45. Un altro bassorilievo che rappresenta *S. Nicola*, fu modellato nel '46; quello della *Fraternité*, nel '48; quello di *Gregorio de Valois*, nel '51. Nel medesimo anno eseguì il gruppo di *Genoveffa di Brabante*, e nel precedente la statua dell' *Armonia*. Nel '52 modellò l' effige del *General Colbert;* nel '53 scolpì il gruppo marmoreo d'*Attila e Santa Genoveffa*. La statua dell'astronomo *Cassini* è del '54; del '55 sono i busti del *Monge*, del *Bocage*, del *Paer*, il *Cristo* di S. Sulpizio e il bassorilievo dei *Musicisti*. I busti di *Suor Rosalia* e di *Simonin Lallemand*, e il monumento dell'*Ammiraglio Bruat* sono del 1856.

Il *frontone* per il circolo artistico d'Angers è dell'anno seguente. Nel '58 modellò due *bassorilievi* in ferro fuso, per il Perù, e il gruppo della *Convenzione di Clovis*. Un busto di *Jean Bodin*, autore del trattato della « République », fu eseguito nel '59; la statua del *Duca de La Rochefoucauld*, in bronzo, è del '60. Per il Brasile scolpì una *cappella funeraria* nel '62, e per il Chile un bassorilievo, *La resurrezione di Lazzaro*, nel '63. La statua del *Commercio marittimo* è del '64. Il gruppo di *Pigmalione e Galatea*, e i busti del matematico *Francesco Viète* e del poeta *Boileau*, sono del '65. Al *Boileau* il Maindron aveva già eretto una statua sedici anni prima. Nel '67 modellò due figure per la caserma delle guardie municipali di Parigi, e nel '69 il gruppo intitolato *Il leone amoroso*. Eseguì inoltre un gran numero di busti e medaglioni, e, gratuitamente, quarantacinque *statue colossali*, per la maggior parte destinate al restauro della cattedrale di Sens.

A. L. Barye: Il Leone in lotta col serpente.

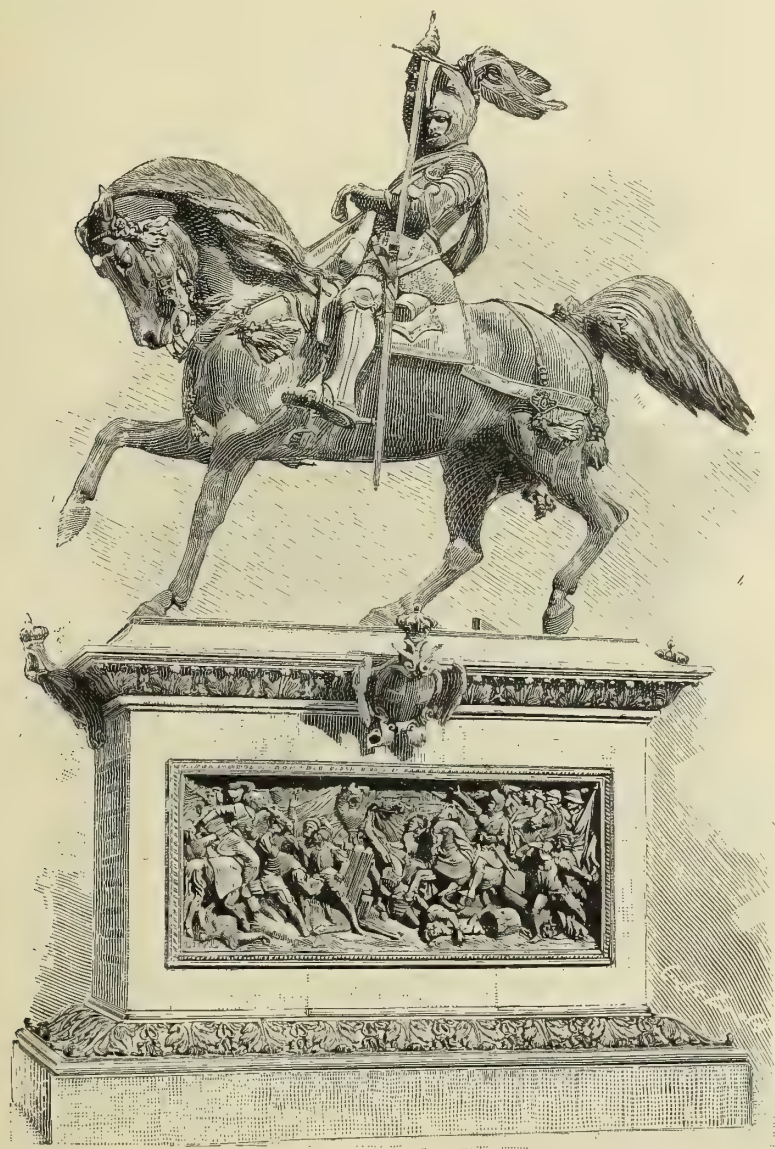
D'un anno minore del Maindron è lo scultore tedesco AUGUST KISS, nato nel 1802 e morto nel 1865, autore del gruppo *L'amazzone e la pantera*, in bronzo, e di quello di *S. Giorgio che uccide il drago*, ora in un cortile del palazzo reale a Berlino. Il Kiss, che lavorò sempre in metallo, eseguì il santo e il cavallo in bronzo, il drago in lastre di ferro battuto e dorato.

Lo SCHWANTHALER era suo coetaneo (1802-1848). Godendo il favore del re Luigi di Baviera, studiò a Roma, dove al principio fu servile imitatore dei clrssici, poi, come la maggior parte de' suoi contemporanei, mostrò tendenze romantiche con un certo sapor medioevale. Nel Walhalla e nella Glyptoteca di Monaco si conservano molti suoi lavori, ed è sua la gigantesca statua di bronzo, la *Bavaria*, che fu la maggiore del mondo, almeno per le dimensioni, fin quando la figura colossale dell'*America*, fusa a Parigi, sorse nel 1886 all'entrata del porto di New York.

Trova qui posto CARLO MAROCCHETTI, il quale, nato in Torino nel 1805, si recò giovanissimo in Francia e vi rimase a lungo; anzi avendo studiato a Parigi sotto il Gros e uno dei due Bosio, (o Francesco o Giuseppe o il nipote Astianatte Scevola), concorse quale studente francese all'ambito premio di Roma. Non vinse; sì che dovette intraprendere il viaggio a proprie spese, e dal '22 al '30 dimorò quasi costantemente nella capitale dell'arte.

Pochi possono vantare una più rapida conquista della rinomanza e della fortuna. Dopo avere esposto al Salon del 1829 il suo primo lavoro di polso, un *Giovane che si trastulla con un cane*, il Marocchetti fu chiamato dal re Carlo Alberto di Savoja e ne ebbe la commissione della statua equestre

del *Duca Emanuele Filiberto, vincitore alla battaglia di S. Quintino,* superbo bronzo che troneggia dal 1831 nella piazza di S. Carlo, a Torino, e che rese celebre d'un tratto l'autore, al quale il re conferì il titolo di barone.

L'anno seguente Carlo Marocchetti tornò in Francia, dove eseguì la

C. Marocchetti: Monumento del Duca Emanuele Filiberto, in Torino.

statua equestre del *Duca d'Orléans,* per Versailles; l'altorilievo della *Battaglia di Jemappes,* per l'Arc-de-l'étoile; e, terminandosi la costruzione della chiesa della Madeleine (1842), il gruppo dell'altar maggiore, la *Maddalena levata in cielo da gli angeli,* mentre per la stessa chiesa lavoravano lo Zingler, James Pradier, Denis Foyatier, Philippe-Henri Lemaine e François Rude.

Morto nel 1848 Luigi Filippo, suo protettore, l'artista italiano passò in Inghilterra, ove dimorò gran parte del resto di sua vita, eseguendo il monumento equestre della *Regina Vittoria e del Principe suo consorte,* eretto in George Square,

a Glasgow; la statua di *James Oswald*, per la medesima piazza; la statua equestre del *Wellington*, pure per Glasgow; il busto del romanziere *Thackeray*, in Westminster Abbey; il monumento della *principessa Elisabetta*, figlia di Carlo I, a Newport, nell'isola di Wight; le statue di *Lord Clyde*, in Waterloo Place, e quella di *Riccardo Cuor di leone*, all' ingresso della House of Lords a Westminster; finalmente la statua equestre del *Washington*, esposta nel Palazzo di Cristallo in New York nel 1853 ed ivi distrutta da un incendio.

Verso la metà del secolo il primato in uno dei più eccellenti rami della scultura, la statua equestre, era attribuito quasi senza discussione al Marocchetti; così che il figlio del suo primo protettore regale, Vittorio Emanuele, si rivolse a lui quando, nel 1860, volle erigere al padre un monumento equestre, in piazza Carlo Alberto, a Torino. È questa l'opera più complessa, non la più felice del nostro scultore, che circondò la statua del re a cavallo di otto figure militari, bronzi assai rigidi, i quali, anzichè armonizzarsi in unico componimento, sembra si stacchino ciascuno sulla sua parte di piedistallo.

Jouffroy: Fanciulla che confida a Venere il suo primo segreto. (Dettaglio).

Carlo Marocchetti morì a Passy, il 29 decembre 1867.

Una delle sue frasi favorite era questa: — Bisognerebbe far della scultura moderna che fosse antica. — Vaga eppure stravecchia preoccupazione.

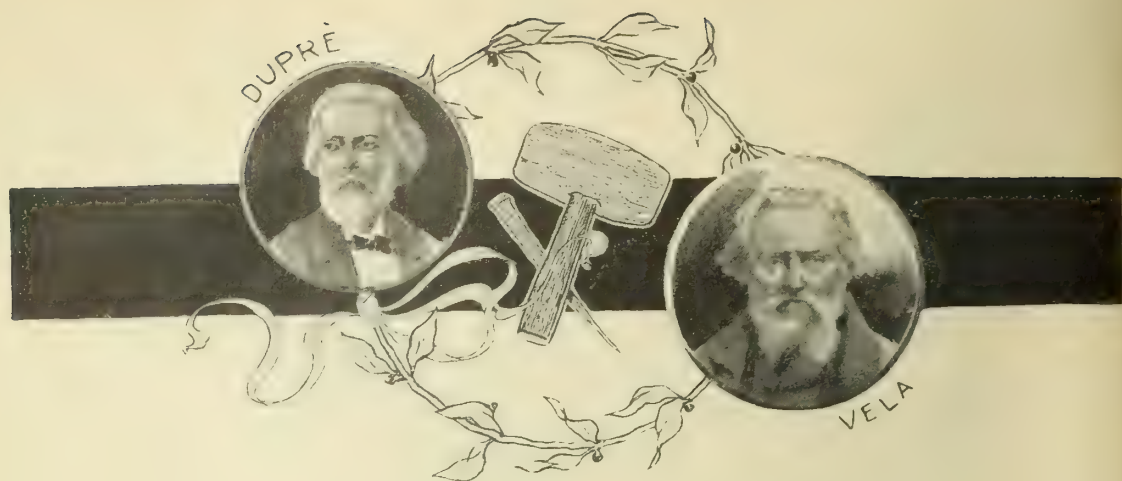
D' un anno minore di lui è François Jouffroy, nato a Dijon (1806) ed entrato nella Scuola di Belle Arti, in Parigi, nel 1824. Il suo primo maestro era stato Claude Ramey, scultore digionese di bel nome, nato nel 1754, morto nel 1838. A vent'anni il Jouffroy vinse il premio di scultura, e a ventisei il gran premio di Roma, con un lavoro dal tema rigorosamente classico: *Capaneo precipitato dalle mura di Tebe*.

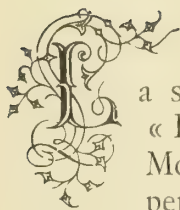
Come il Gibson e come il Maindron, sentì presto l'influsso romantico pastorale e lo rivelò col suo primo lavoro in Roma, esposto al Salon del 1835: *Pastore napolitano sopra una tomba*.

Tornato a Parigi nel 1838 scolpì in marmo il *Caino maledetto*, argomento audace e nuovo allora, trattato pochi anni dopo dal Duprè, ma che pure non spiacque; l'autore ebbe una medaglia di secondo grado: poco in verità per un reduce dal trionfal corso di Roma. Meno ardita, ma più caratteristica delle tendenze dell'epoca è la concezione a cui subito il Jouffroy pose mano,

e nella quale egli tentò di armonizzare i due elementi allora in lotta, il classico e il romantico. Questo delicatissimo gruppo, *Una fanciulla che confida il suo primo segreto a Venere*, fu acquistato dal museo Luxembourg. Nell'anno medesimo, 1839, apparvero il busto del matematico *Gaspare Monge*, fondatore della Scuola Politecnica, e la statua del poeta *Alfonso Lamartine.* Ormai il Jouffroy s' era inoltrato nella prima fila degli scultori francesi; nessuno dei quali forse lo vinceva nella leggiadria del vario concepire, e pochi lo superavano nella finezza del modellare. Gli fu conferita la legion d'onore nel 1843; quattordici anni dopo ebbe la nomina di membro dell'Accademia, e nel 1863 quella di professore di scultura nella Scuola di Belle Arti.

Citiamo le sue opere più importanti a cominciare dalla *Désillusion*, marmo del 1840. Il busto del giuriconsulto *Merlin de Donai* è del '44; del '45 sono le due figure, *Primavera*, *Autunno;* il busto della *moglie di Arsène Houssaye* fu eseguito due anni appresso, e la statua *Rêverie* nel '48; un' altra statua, *Erigone*, per la città nativa, e i busti di *Joseph Couturier,* del *Maresciallo Dode de la Brunerie* e della *Contessa de Chalot* sono del 1850; l'*Abandon*, statua di marmo, è del '53. Da un disegno di Madame Lamartine il Jouffroy derivò il gruppo di tre fanciulli, *Benediction di S. Germain l' Auxerrois*, frontone marmoreo dell' Istituto dei sordomuti, a Parigi. Nel 1864 scolpì il *gruppo colossale* che decora la porta della chiesa di Sant' Agostino. Nel 1865 infine eseguì le due statue per il Palazzo di Giustizia, il *Castigo*, la *Protezione.*

La generazione che in Francia ebbe a capo il Maindron e il Jouffroy, vanta non pochi altri bei nomi di scultori, come A. Etex, nato in Parigi nel 1808, Joseph François Duret, pure parigino, nato quattro anni prima, morto nel 1865, Pierre Charles Simart (Troyes 1806-1857), e i due fratelli Danton, Antoine-Laurent (Saint-Cloud 1798-1879), Pierre-François (1800-1869).

IX.

La storia e l'autobiografia di Giovanni Duprè — Vincenzo Vela.

La storia di Giovanni Duprè la togliamo di sana pianta dal suo libro, « Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici » (Firenze, successori Le Monnier, 1879), modesto e caro racconto che rispecchia il nuovo periodo della scultura, quello del verismo, iniziato in Italia dal Bartolini, ma veramente dal Duprè stesso affermato. Riassumerò qui la narrazione autobiografica, raccomandando però al lettore di saltar queste pagine se può leggere invece quelle scritte dallo stesso Duprè, il quale, avendo ingegno mirabilmente chiaro e versatile ed essendo toscano, è riuscito a comporre un libro tanto utile quanto piacevole.

Giovanni Duprè nacque a Siena il primo di marzo 1817, da Francesco intagliatore e Vittoria Lombardi. A quattro anni andò a Firenze, dove il padre era stato chiamato dall' intagliatore Paolo Sani; da lì a poco dovè trasferirsi a Pistoja, donde tratto tratto tornava col padre a Firenze per visitar la mamma. E una volta fece il viaggio da solo e di nascosto: aveva sette anni. Ma Francesco, povero e randagio, da Pistoja passò presto a Prato, sempre seguito dal figliuoletto, che fantasticando e adoperandosi a modellare, infermò, e finalmente ottenne di rimanersene con la madre a Firenze. Quivi Paolo Sani offerse di prenderlo nel suo laboratorio; ma prima, il piccino dovè raggiungere il padre tornato a Siena, e lì studiare sotto altri intagliatori, Angelo Barbetti prima, poi Antonio Manetti, che non lo apprezzarono punto. Giovanni, sempre sospiroso per la lontananza della madre, una mattina di Pasqua s'incamminò alla volta di Firenze; aveva nove anni, e il suo viatico consisteva in un pezzo di pane. A mezza strada una buona famiglia di contadini lo soccorse, lo ristorò, e un vetturale gli fece fornire il resto del cammino sul proprio carretto. Di lì a qualche giorno il fanciullo entrò nel laboratorio del Sani.

Addestratosi nell'intaglio, si guadagnava ormai la sua giornatuccia, quando

Il secolo XIX. Proprietà artistica.

« Caino » statua in bronzo modellata da Dupré.

(Firenze, Gall. Pitti).

la malferma salute lo costrinse a recarsi in Livorno per i bagni di mare. Vi capitò giusto nel colera; ma ne uscì incolume, e tornato in Firenze, per mezzo d'una piccola eredità d'un suo zio il padre potè metter su bottega, dove Giovanni lo ajutava nelle ore che il Sani gli lasciava libere. In quel tempo s'innamorò d'una fanciulla stiratrice, Maria, e dopo varie traversie la sposò il 1° di febbrajo 1838. Frattanto lo scultore Magi gli dava dei disegni da copiare, ed egli vi studiava con tale impegno, che nel '38 potè scolpire in legno una statuina di *Santa Filomena*, la quale fu esposta all'Accademia di Belle Arti, e poi comprata da un signore russo, a patto che dovesse lasciare

G. Duprè: Lunetta della porta di S. Croce a Firenze

il nome di santa e prendere, per esempio, quello di *Speranza*. E così fu. Allora il Magi consigliò al giovane d'impratichirsi nel lavorare in marmo, e il Sani gli diede da fare un *Crocifisso* in legno, ordinato da certe monache, ma acquistato dal cavalier Fenzi.

Ancora in Giovanni non era entrata la sacra ambizione d'essere artista. Ma lo scultore Ulisse Cambri gliene fece concepire la prima idea, suggerendogli di tentar la prova del concorso triennale di scultura. Bisognava lasciar la bottega del Sani, rinunciare al pane sicuro, avventurarsi, sfidare il bujo trascinandosi dietro la famiglia... Ebbene, l'ora era suonata. Giovanni si adattò a studio in una piccola stalla, ove lavorava pe 'l concorso dopo aver fornita la mezza giornata d'intaglio che seguitava a dargli da vivere. Nel settembre 1840 egli conseguì il premio a metà con Pietro Benini. Intanto sua madre moriva in pace. Il rivale sparse la diceria che nella prova di con-

Duprè: Fra Raimondo Lullo, filosofo del XIII secolo.

corso Giovanni era stato molto ajutato; e non aveva tutti i torti; questi perciò s'affrettò a modellare una *Baccantina ubbriaca* per far tacere le malelingue; ma la figura, messa su con poca pratica, un bel giorno cadde, ed egli non ebbe il coraggio di ricominciare.

Quasi a compenso della disgrazia, gli capitò allora di eseguire quattro *Cariatidi* per il palco reale nel teatro Rossini, a Livorno, e gli si offrì l'occasione del concorso Biringucci, nella nativa Siena, per cui egli modellò il bozzetto di *Elia rapito.* Se non che, per economia, quell' anno il premio fu abolito, e Giovanni si trovò con un pugno di mosche. Aveva ventisette anni e sentiva dentro qualcosa che smaniava cercando un mezzo d' esprimersi. Gli balenò alla mente una concezione nuova, semplice, patetica: *La morte d'Abele;* ma come tradurla in realtà? «... mi mancavano un trenta o quaranta lire al mese» — scrive egli stesso — «per cinque mesi, tanto da potere arrivare al settembre. Per consiglio del signor Antonio Sferra, editore calcografo, feci una domanda, cui si compiacquero firmare i professori cavaliere Pietro Benvenuti, Aristodeno Costoli, Giuseppe Sabatelli ed Emilio Santarelli». Ottenuto il sussidio mensile di ventisei lire e quattro grazie, non pensò più ad altro sinchè l'*Abele* fu compiuto e messo all'esposizione.

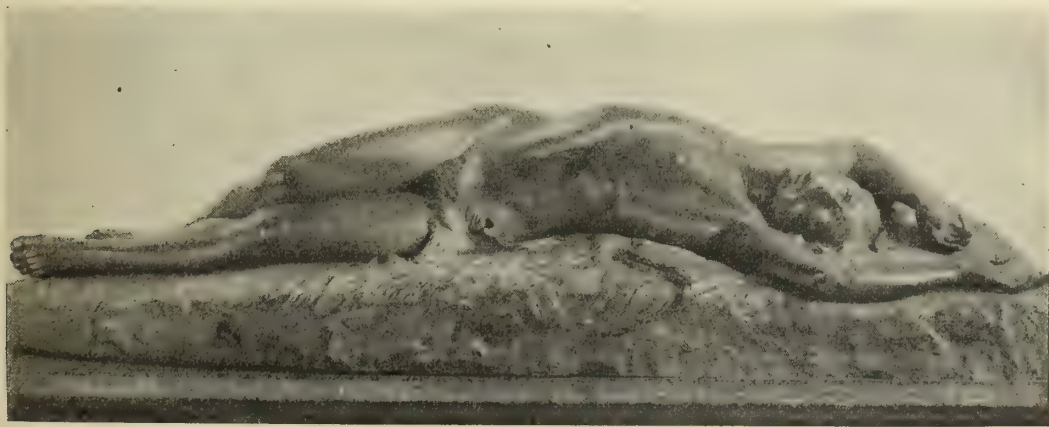
Questa prima opera d'arte del Duprè suscitò un'acrimoniosa interminabile discussione. I più lo accusarono di aver formato sul vivo. Molti anni dopo, la medesima accusa fu mossa contro l'*Abele* all'esposizione di Parigi; ma lì il Calamatta seppe far valere le ragioni dello scultore, e la statua ebbe la gran medaglia d'oro.

Fra lo scandalo e il trionfo, Giovanni Duprè pensò di dar la prova irrefragabile della sua lealtà artistica modellando il *Caino*, figura in piedi, i nemici avendo detto che l'*Abele* gli era riuscito a quel modo perchè figura giacente, epperò atta a calcarsi sul vero. Ma, al solito, e il danaro? Un bizzarro e generoso vecchietto, il conte F. Del Benino, fingendo di volersi prender lui una soddisfazione col ridicoleggiare i sobillatori, trovò rimedio a tutto. In una visita allo studio del giovane amico gli propose un prestito, che poi doveva essere un dono, terminando: «Ed ora, caro sor Giovanni, a rivederla; l'aspetto per darle il danaro che le occorre; faccia presto...»

E il Duprè fece prestissimo. Pochi mesi dopo aveva già venduto l'*Abele* e il *Caino* in marmo, e si presentava al benefattore per pagare il suo debito.

Il conte Del Benino gli dichiarò allora di non volerne sapere. Il tempo delle angustie pareva chiuso per sempre. La granduchessa Maria Antonietta ordinò al Duprè una statua per il portico degli Uffizî; egli scelse di modellar quella di *Giotto*. Intanto la città di Siena gli chiedeva la statua di Pio II, Enea Silvio Piccolomini. Per eseguirla lo scultore si recò a Roma nel dicembre 1844; ma di Roma nulla intese allora, nulla sinceramente ammirò e sentì. Fanatico del verismo, ebro degl'improvisi trionfi, la sua intelligenza era chiusa in quel momento o vedeva solo in una direzione angusta, come se avesse di qua e di là i paraocchi. Più tardi comprese, censurò il proprio esclusivismo e stabilì con chiarezza straordinaria la retta via: « È indubitato che il vero è il fondamento dell'arte, come il bello n'è il fine ». Ma prima di giungere a questa affermazione, egli tentenna a lungo tra il giusto impulso naturale e l' ascendente dei barbassori che gonfiavan la voce parlando degli antichi, sempre degli antichi, e del bello ideale, espressione pur allora messa in moda. La statua di *Pio II* è il più caratteristico frutto di questa titubanza, e l'autore medesimo che, dopo il saggio relativamente crudo di verismo dato nel *Giotto*, si sentiva umiliare dalle rampogne accademiche, più tardi la biasimò additandone la codardia artistica.

Per non esorbitare nelle proporzioni, da qui in poi lascio la traccia autobiografica, contentandomi d' indicare le principali opere eseguite dall' artista nella sua maturità.

Oltre la statua di *Giotto*, il Duprè modellò per il portico degli Uffizî quella di *Sant'Antonino*, e tornato in Roma, visitate Napoli e Pompei, senza più esitare tra classicismo e verismo scolpì il *Bacco del crittogama* e la *base della Tazza Pitti*, rimasta incompiuta per incuria del nuovo governo. Banditosi frattanto il concorso per il monumento al Wellington, egli entrò nella gara e vi ebbe un premio; ma la vittoria toccò ad ALFRED STEVENS,

G. Duprè: Abele. (R. Galleria Pitti, Firenze).

scultore inglese nato nel 1817, morto quasi sconosciuto nel 1875, prima che la sua opera fosse collocata nella cattedrale di S. Paolo, a Londra. Lo Stevens consacrò buona parte della sua vita a questo lavoro; continuamente vessato dalla poca puntualità governativa e da altre angustie, gli mancò il tempo di

produrre molte opere; pure, in Dorchester House, in Park Lane, se ne ammirano alcune, e in S. Paolo gli appartengono i disegni dei musaici sotto la cupola.

Degli scolari del Duprè meritano esser qui nominati Enrico Pazzi e Tito Sarrocchi.

Il Pazzi nacque in Ravenna il 21 giugno 1819 e cominciò a studiare nell'Accademia di Bologna; il Sarrocchi, nato a Siena cinque anni dopo, ebbe prima a maestro Lorenzo Bartolini; l'uno e l'altro passarono poi sotto l'affabile direzione del Duprè. Assai diversi d'indole, i due giovani non tardarono a prender via diversa: via studiosa, quasi religiosamente tranquilla per il Senese, agitata e fiera per il Ravennate, che noto fin da gli anni di scuola per le sue idee liberali, dovè stentare a lungo prima di ottenere la pensione di Roma, vinta in concorso, e poco dopo, scoppiata la rivoluzione del '48, lasciò stecche e scalpelli, e corse a far parte della spedizione Zambeccari. Delle molte sue opere qui ricorderò solo le due maggiori, entrambe in Firenze: la *statua di Dante*, in piazza Santa Croce, il monumento a *Gerolamo Savonarola*, nel salone dei Cinquecento al Palazzo della Signoria.

La produzione del Sarrocchi è in gran parte di soggetto sacro. Basterà citare il lavoro che lo mise in evidenza a ventun anno, il *Genio del Cristianesimo*, e l'altorilievo per la porta di Santa Croce, opera cedutagli dal Duprè, la quale rappresenta l'*Invenzione della Croce*. Ricordo infine la riproduzione della celebre « Fonte Gaja » di Jacopo della Quercia, lavoro eseguito per una piazza di Siena.

Fra i concorrenti per il mausoleo del Wellington v'era pure Pio Fedi, nato a Viterbo il 25 luglio 1825 e morto a Firenze il 1.° di giugno 1892, dopo lunga inerzia cagionata da paralisi. Anche il principio della carriera gli fu angariato da malattia; invero, datosi alla pittura e all'incisione, dovè rinunziarvi per indebolimento della vista. Queste condizioni disgraziate contribuirono a far di lui un ritardatario. Nel portico degli Uffizî il Fedi ha una *statua di Andrea Cesalpino;* in Santa Croce è suo il *monumento a Gian Battista Nicolini;* ma l'opera che gli diede rinomanza, quantunque appartenga come ideale plastico al periodo anteriore che chiamammo accademico, è il grandioso gruppo del *Ratto di Polissena,* eseguito nel 1862 e collocato nella Loggia dei Lanzi.

Tornato in Firenze il Duprè ebbe la commissione dei tre bassorilievi sulle porte della chiesa di Santa Croce, allora in restauro; ed egli, riserbandosene la direzione, diede i due laterali a' suoi valorosi discepoli Tito Sarrocchi, senese, ed Emilio Zocchi, fiorentino. Il bassorilievo di mezzo, complessa e immaginosa *apoteosi della Madonna,* lo eseguì egli stesso.

Or eccoci al suo capolavoro: il gruppo della *Pietà*, per la cappella Bichi Ruspoli, nel cimitero della Misericordia, a Siena. Comprendendo la straordinaria difficoltà d'un tema già svolto da tanti maestri e quasi suggellato nella perfezione da Michelangelo, il Duprè titubò lungamente prima di por mano all'opera, e deliberatovisi, mancò poco non perdesse la ragione. Pure, alla fine sì bella passione artistica fu coronata dalla più austera vittoria; il gruppo riuscì un capolavoro di sentimento umano e religioso. Quest'apice

della sua carriera egli lo raggiunse precisamente come il suo emulo Vincenzo Vela, a quarantasette anni.

G. Duprè: Particolare del monumento a Cavour (Torino).

Eseguì poi il *monumento Mossotti*, a Pisa, e il *monumento Cavour* a Torino. Di quest'ultimo parleremo appresso. Nel 1867 ebbe la gran medaglia d'oro all'esposizione di Parigi, e nel 1873 andò commissario all'esposizione di Vienna. In séguito scolpì due altri monumenti, quello del *Duca Silvestro Camerini*, e quello de la *Baronessa Favard de Langlade*, consistente, secondo le sue stesse parole, in un « *Angiolo della Resurrezione*, che librato sulle ali porge le mani alla morta che risorge, per condurla seco nel cielo ».

Le ultime opere del Duprè sono la *statua di S. Francesco*, in Assisi, e quella di *S. Zanobi* per il prospetto di Santa Maria del Fiore, scolpita dalla figlia dell'artista, Amalia, sul modello del padre, che morì il 10 gennajo 1882.

Vincenzo Vela, nato tre anni dopo del Duprè, nel maggio del 1820, a Ligornetto (Canton Ticino), si manifestò prima di lui. Fino a dodici o tre-

dici anni lavorò da scalpellino nelle cave di Bersazio; poi andò a Milano, dove il fratello maggiore, Lorenzo, che più tardi fu professore nell'Accademia di quella città, lo allogò nella bottega del marmista Franzi, presso il Duomo. Come abbiam già detto di varî altri scultori, anche del Vela dobbiam dire che per apprender l'arte fu obligato a profittar delle ore di riposo; e questo fatto è tanto comune, da suggerir l'idea che veramente lo stùdio artistico, per esser meglio fecondo, ha bisogno di prodursi fra gli stenti, quasi a dispetto delle occupazioni meno alte, ma più utili. Questo non significa poi che il disagio sia assolutamente indispensabile al primo sviluppo del germe d'arte; la storia abbonda di esempî contrarî; pure, gli sforzi generosi dell'adolescente innamorato d'un ideale, contro l'impulso di sfavorevoli condizioni, han mostrato il più delle volte d'esser come la miglior ginnastica della sua intelligenza, e quasi il tributo ch'egli paga alla società per avere il diritto d'esercitare una funzione adesso non necessaria. Chi vince quelle prime prove è già agguerrito, e può affrontare le mille altre che il corso d'un'esistenza intellettualmente privilegiata gli prepara.

Il Vela non tarda a lasciar la bottega del marmista, per seguire la via del suo elevato destino, disegnando con la guida di Luigi Sabatelli e modellando con quella di Benedetto Cacciatori. Egli era appena sedicenne, quando giunse in Milano il gruppo del Bartolini, *La fiducia in Dio,* e forse l'abbandono della bottega fu deciso dalla vista di quell'opera, la prima che potesse dal Vela esser pienamente compresa e profondamente sentita. Poichè infatti le più vive sensazioni e le più deliberative per un giovinetto artista, sogliono emanare da opere contemporanee, tendenti verso un prossimo avvenire. Più tardi egli s'entusiasmerà di forme esemplari di altri tempi e smusserà l'ordinaria antipatia suscitata da quelle del tempo suo, ma già invecchiate per l'effetto delle perpetue reazioni; prima però che arrivi allo studio critico atto a questo ampliamento del giudizio e del modo di sentire, egli riceve nel cerebro ancor molle l'impronta d'un suggello inciso allora allora.

Vedendo oggi la statua del Bartolini, noi riusciamo appena ad immaginare come essa potesse determinare un giovane scultore a seguir la via contraria a quella de l'Accademia, la via nuova, la via del vero. Eppure è così. L'efficacia d'una forma d'arte non la si può intendere se non in relazione alla forma precedente; epperò, al confronto delle gelide imitazioni canoviane, l'opera del Bartolini parve rivoluzionaria e come tale ebbe effetto su gli animi favorevolmente disposti. Vinto un concorso fra studenti lombardi e veneti bandito dal governo austriaco nel 1830, il Vela cominciò a elaborare in sè stesso l'impulso ricevuto, e dopo non breve studio si affermò propugnatore della nuova scuola.

Il suo nome, conosciuto per la giovanile vittoria, emerse quand'egli compì la statua del *Vescovo Luini*, per Lugano, a cui seguì quella del *Fanciullo che prega*, scolpita per il duca Litta. Un anno dopo, nel 1847, andò a Roma, ove modellò la statua di *Spartaco,* che più tardi lo rese celebre: non subito, perchè, scoppiata la guerra fra cattolici e protestanti in Svizzera, egli corse a prendervi parte. Ma era stato un fuoco di paglia; Vincenzo Vela trovò soltanto il fumo. Tornò in Roma poco dopo; ma intanto ben altra lotta

ferveva a Milano, ove il modello de lo *Spartaco* giaceva in un magazzino, così che egli dovè aspettare che il ritorno degli Austriaci ristabilisse la pace, fremebonda pace ed effimera, per riprender l'opera, correggerla e tradurla in marmo. Essa fu acquistata dal duca Litta nel 1849 ed esposta a Brera nel '51. Il soggetto era nuovo e audacissimo, la forma piena di potenza e ardimento giovanili; d'un tratto il Vela divenne lo scultore più popolare d'Italia.

G. Dupré: Particolare del monumento a Cavour (Torino).

In quel torno egli eseguì le statue della *Desolazione* e di *Guglielmo Tell*, che sono a Lugano, la prima ne la villa Gabrini, la seconda presso l'Hôtel du Parc. Una terza statua del medesimo periodo è quella del patriota *Francesco Carloni*, eretta ne la villa Guidini, a Barbengo.

L'Accademia di Belle Arti, in Milano, gli offerse il titolo e l'onorario di socio; ma Vincenzo rifiutò, perchè l'accademia era un istituto governativo austriaco, e l'offerta non poteva non esser fatta a denti stretti. Naturalmente il rifiuto sdegnò i governanti, i quali gl'imposero di lasciar Milano. Ora egl

trovavasi ritirato a Ligornetto da alcuni mesi, quando fu chiamato da Torino per occupar la cattedra di scultura in quell'Accademia. Accettò subito, e verso la metà di dicembre 1853 era già al suo posto, ove rimase quattordici anni. Fu questo il periodo più fecondo, al quale appartengono le statue seguenti: l'*Alfiere*, il *Dottor Gallo*, *Cesare Balbo*, *Minerva*, il gruppo delle *Due Regine* (madre e moglie di Vittorio Emanuele), *Carlo Alberto*: tutte in Torino; il poeta e romanziere *Tommaso Grossi*, e il matematico *Gabrio Piola*, a Brera, in Milano; la figura di *Venezia*, nel monumento Manin, a Venezia, *Giotto*, in Padova, *Cavour*, a Genova, *Gioacchino Murat*, nella Certosa di Bologna.

Bandito intanto il concorso per il monumento a Camillo Benso di Cavour, in Torino, la commissione, contro il voto del Duprè favorevole al Vela, elesse il progetto dell'architetto Cipolla; e questa fu una delle cause per cui lo scultore da lì a poco abbandonò la città, ove, come vedremo in séguito, aveva eseguito il suo capolavoro. Il voto della commissione suscitò una lotta accanita, che terminò col lasciare il premio al Cipolla togliendogli però l'esecuzione del lavoro, la quale venne affidata al Duprè. Questi chiese otto anni di tempo; pregato, si contentò di sei, ma, scrive egli stesso nel libro più volte citato: « . . . quantunque io lavorassi con tutto l'ardore e mi fossi cinto di aiuti lavoranti oltre i consueti miei, pure il monumento non poté esser finito e situato al posto, che dopo gli otto anni da me dimandati ».

Le opere di cui abbiamo discorso non accrebbero la fama del Vela; alcune mediocri, altre notevoli come audaci affermazioni del verismo ormai dominante, nessuna tale da suscitare un entusiasmo paragonabile a quello destato dallo *Spartaco*. Fu un lungo periodo di preparazione, durante il quale sembra che lo scultore accumulasse la polvere per una esplosione anche maggiore della prima. Non è raro che un artista, rivelato di schianto da un'opera, non salga mai a quell'altezza, si aggiri anzi intorno a quell'apice spossandosi in vani tentativi per riconquistarlo; ed è anche ordinario che in tali casi la manifestazione suprema avvenga nella fresca giovinezza, sì che pare l'artista abbia speso d'un tratto ogni sua forza, nè ulteriori studî, nè aumento d'esperienza valgano a ritemprarne la fibra esaurita. Questo già cominciava a credersi per il Vela, quando all'esposizione di Parigi, nel 1867, apparve il suo *Napoleone morente*. Nessun'opera di scultura ha suscitato un plauso mondiale così fremente nel nostro secolo. E con ciò non voglio dire che il capolavoro di Vincenzo Vela superi tutte le sculture de' suoi contemporanei e antecessori immediati. Ma il favore del pubblico deriva solo in parte dal pregio estetico essenziale; la causa più efficiente si suol trovare in una particolar corrispondenza tra il soggetto e le commozioni che predominano nel momento. Ora, nel 1867, in Francia, la figura di *Napoleone il Grande* giganteggiava piuttosto che come quella d'un sovrano guerriero della storia, come quella d'un nume eroico della leggenda; e tutta l'Europa, non più languida per il sangue sparso nell'epopea napoleonica, non più concitata contro l'invasore, accettava quell'aureola divina splendente attorno a una corona tremenda. Se il Vela avesse rappresentato Napoleone vittorioso, ad Austerlitz, al ponte d'Arcole, l'effetto sarebbe stato di gran lunga inferiore; ma egli lo rappresentò vinto, moribondo, e allora nessun vecchio odio fu rinfocolato, e al sentimento della gloria si unì quello de la pietà, senza contrasto.

V. Vela: Napoleone morente.

Tutto ciò spiega la enormità dell'entusiasmo; quanto alla calda e duratura ammirazione basta il valore dell'opera a spiegarla e confermarla, oggi come trent'anni addietro. Parlando del *Voltaire* di Giovanni Antonio Houdon accennai a una lontana relazione di somiglianza col *Napoleone morente;* lungi dall'insistervi, noto ora che la statua del Vela è assai più straordinariamente espressiva.

Dopo il trionfo l'artista si ritirò nella nativa Ligornetto, donde non si mosse più. Quivi eseguì le statue per il *monumento Brunswick*, rimasto in gesso nello studio in seguito al dissidio sorto fra l'autore e i committenti; la figura della *Preghiera;* quella de la *Contessa Giulini Belgiojoso*, per un mausoleo a Carate in Brianza; la statua di *Antonio Allegri*, per Correggio; e infine il bassorilievo *Vittime della fatica*, modellato nel 1880 e acquistato dopo la morte dello scultore dalla Galleria nazionale moderna di Roma. Sebbene quest'opera fosse ispirata al Vela da un disastro avvenuto sotto i suoi occhi nella costruzione della ferrovia del Gottardo, pure, essa è la meno pregevole e sembra suggerita dall'influsso d'una scuola declamatoria, che in quegli anni furoreggiava arrogandosi la dignità d'arte ammonitrice dei popoli. Ne vedremo appresso varî esempî.

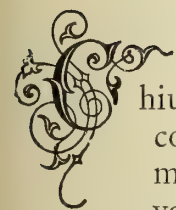
V. Vela: Statua del Correggio.

Vincenzo Vela morì il 4 ottobre 1891. Il suo *Napoleone morente*, acquistato dal governo francese, fu posto nella sala del « Sacre » a Versailles, dove allora si trovava la gran tela di Luigi David, che dà il nome alla sala stessa; tela poi trasferita al Louvre: ciò che fece perdere alla statua uno speciale effetto di contrasto, poichè, come nota il Willard, mentre essa rappresenta Napoleone al nadir, il quadro del David lo rappresenta allo zenith.

Qui si chiude il vero periodo storico della scultura del nostro secolo, e s' inizia quello della cronaca biografica e della critica spicciola intorno ad artisti per la maggior parte ancora viventi. Prima di lanciarci in mezzo al nuovo arringo, ben più tumultuoso del vecchio, volgiamo uno sguardo ai sessant'anni di scultura che, secondo le nostre forze, abbiamo studiato. Attraverso i mutamenti d' indirizzo, alle reazioni e contro, reazioni, a gl' influssi emanati dal mescersdegli artisti di molti paesi nel supremo agone di Roma, vediamo sorgere alcune opere le quali si lasciano dietro giudizî e pregiudizîi e costituiscono il nucleo del retaggio scultorio che il secolo XIX lascia al XX. Vedremo poi, ma con minor sicurezza, perchè troppo da vicino, quali altre opere sieno da aggiungere a questo nucleo, opere elette nella produzione di quei contemporanei che sono capaci anch' essi di lasciarsi dietro giudizî e pregiudizî. Per ora dunque i lavori esprimenti con la massima sincerità, con la perfetta indipendenza dalle scuole e dalla moda, a parer mio, sono:

La *statua del Voltaire*, nel Théâtre Français, a Parigi, opera di Jean-Antoine Houdon, eseguita negli ultimi anni del secolo XVIII, o forse nei primissimi del Novecento. — La *statua di papa Rezzonico*, nella Basilica vaticana, la più viva, se non la migliore opera di Antonio Canova, eseguita nel 1792, e la figura de la *Maddalena*, del 1796. — La *statua di Federico il Grande*, nel monumento eretto al gran re in Berlino, opera cominciata da Christian Daniel Rauch nel 1830 e da lui finita parecchi anni dopo. — Il *gruppo della Pietà*, nel cimitero della Misericordia, a Siena, capolavoro eseguito da Giovanni Duprè nel 1862. — La *statua di Napoleone morente*, presentata all'esposizione di Parigi, nel 1867, da Vincenzo Vela. — Altre opere del Bartolini, del David d'Angers, del Rude, del Marocchetti gareggiano con queste, ma non hanno un egual suggello di personalità e d' indipendenza.

X.

La scultura Cinese e Giapponese: quel che si serba, quel che si produce, quel che si legge.

Chiuso il periodo storico, prima di dare uno sguardo intorno fra i contemporanei, non possiamo esimerci dal volger gli occhi all'estremo orizzonte, per vedere se ne emerge qualche luce dai popoli che vantano una civiltà ben più antica della nostra. Parlo dei popoli Turanici, o meglio Sinici, una parte dei quali, la minore, si è svegliata in questo secolo da lunghissimo sonno, e rapidamente progredendo, nel senso della civiltà d' Europa, ha dimostrato nel la guerra di Corea la sua enorme superiorità sull' altra parte, rimasta tuttavia nel letargo tradizionale.

Ma della Cina e del Giappone conosciamo assai poco uscendo dal campo dell'arte di mera decorazione. Ricordo un pregevole articolo, serio e originale a un tempo, di E. Pottier (*Gazette des Beaux-Arts*, tomo III, 1890), intitolato « Grecia e Giappone », ove sono messi a riscontro alcuni motivi e alcune forme dell'arte de' due popoli, tra i quali siamo avvezzi a non scorgere il più lontano rapporto, quasi vaneggiasse tra loro un incolmabile abisso. Ma nè questo, nè altri brevi lavori pubblicati di recente soddisfano la curiosità che riescono ad eccitare.

Nulla di personale è dato conoscere degli artisti cinesi, e quanto ai giapponesi, il poco che sappiamo concerne i pittori. Dovendo dunque eliminare da queste ricerche l'arte decorativa, che nei due ultimi secoli ha sentito variamente e vivamente l' influsso di quelle remote nazioni industriose, ci appagheremo d'un cenno fuggevole, atto solo a segnar la via per chi volesse proseguirne lo studio.

Nel 1814 il più celebre pittore giapponese del secolo, Hokusai, publicò presso l' editore Katorno il primo volume, *Toshiro*, della raccolta di mille schizzi intitolata *Mangona*, al quale ne seguono altri tredici. L'anno appresso, il chinese Cing-Thing-Kuei publicò la *Storia della porcellana di King-te-Cin.* (Adopero la grafia più semplice che posso, non parendomi opportuno di

servirmi di quella in uso in altre lingue, le quali hanno un alfabeto più o meno dissimile dal nostro; e tolgo queste due notizie dall' utile e curioso libro di Roger Peyre, che ho già citato: « Répertoire chronologique de l'histoire universelle des Beaux-Arts depuis les origines jusqu'à la formation des écoles contemporaines »).

Pao-Yueh-Kuang Dea della Luna. Terracotta cinese.

Chang Ti, Dio supremo Legno dorato del XIII secolo.

Nel 1848, Hokusai, nato in Yeddo nel 1760, ivi morto il 13 aprile 1849, publicò un « Trattato del colore », *Yehon Saishi Kitsu*, del quale dà notizia Edmond de Goncourt nella Gazette des Beaux-Arts, tomo XIV, anno 1895. Lo stesso periodico ha parecchi articoli dal 1881 poi sull'arte giapponese; rammento quello sull'esposizione dell'83, e quello di Louis Gouse, del medesimo anno, a proposito della collezione Wakai, su Djizô, dio della beneficenza. Dello stesso autore v'è un articolo sull' arte cinese, a proposito del libro del Paléologue (1888). Un altro articolo, di O. Fidière, sulle porcellane cinesi della collezione Grandidier donata al museo del Louvre, apparve nel '95. Ma dove si tratta delle porcellane cinesi in genere, e propriamente del loro sviluppo attuale, con notizie assai curiose, è in un libro d'autore ignoto, intitolato: *La Chine contemporaine, d'après les travaux les plus récents, traduction de l'allemand par A. G. Du Bosch* (Paris, Bruxelles, 1860). Da esso apprendiamo che fin dai primi del secolo le spedizioni di porcellane destinate all' Europa son diminuite, quantunque se ne esportino ancora annualmente per cento mila fiorini; più che altrettanto è il valore di quelle che vanno in America.

Il centro delle manifatture più rinomate, secondo il libro citato, è King Te Tschin, nella provincia di Kiang, a oriente del lago di Puyang. Fino al secolo scorso vi abitavano diciottomila famiglie e vi ardevano tre mila forni da porcellana. Ora la popolazione giunge a un milione. La China possiede cinquanta fattorie di questo genere. Trascrivo: « Un particolare caratteristico.... è che per l' industria della porcellana esiste un dio speciale. Si è voluto anche un imperatore della medesima sostanza, ma tutti i tentativi rimanevano frustrati, quando un operajo, non sapendo più dove dar della testa, si precipitò nella fornace. Accade allora che il modello messo a cuocere divenne esattamente come lo si desiderava. In séguito l'uomo sacrificatosi fu assunto a protettore dell'industria cui apparteneva ».

« Relata refero »; ma si rammenti quel che scrisse il Pascal giusto a proposito della storia della China, probabilmente di quella del padre Martini (Historiae Sinicae decas prima) apparsa nel 1658: « Io non credo se non alle storie i cui testimonî si farebbero scannare » (*Pensées, article XXIV*, 46).

La seconda esposizione internazionale di Venezia aveva una sezione giap-

ponese, sulla quale il catalogo porge alcuni schiarimenti tolti dal libro del Gonse, *L'art japonais* (Paris, Quantin), e da quello di Vittorio Pica, *L'arte nell'Estremo Oriente* (Torino e Roma, Roux). Trascrivo il paragrafo che concerne la scultura:

«.... le origini della plastica sono lontane ed oscure; nel VI secolo, importati dalla Cina nel Giappone i procedimenti della fusione, i Giapponesi si dedicarono principalmente alla scoltura in bronzo, ma prima ancora del metallo era stato adoperato il legno; sconosciuto è il marmo, accidentale l'uso della pietra. Gli scultori giapponesi, come i pittori, se di parecchi difetti si possono accusare nella riproduzione della figura umana, specialmente nella modellazione delle mani e dei piedi, sono invece inarrivabili nel rappresen-

Tin Kong, Dio del sole. Kuan-Yin. Porcellana bianca di Nanchin.

tare gli animali. Niuno al pari di loro è riuscito a compendere tanto prorfondamente l'esistenza di questi esseri umili ed inconsci, ed a manifestarla con sì nitidi segni! I giapponesi sono anche eccellenti nella scoltura delle maschere, che si usano fin dalla più remota antichità nelle cerimonie religiose, nelle feste della Corte, nelle rappresentazioni teatrali, e in cui le passioni più caratteristiche dell'anima umana, l'ira, l'invidia, l'odio, l'amore, sono espresse con evidenza singolare ».

La raccolta Seeger, che figurò all'esposizione di Venezia nel '97, consta quasi interamente di oggetti d'arte decorativa; e l'oggetto più cospicuo, secondo il citato catalogo, è una statuina, è vero, l'effige di Kuannon, dea del buon soccorso, in majolica di Satsuma, ma non è moderna, ha quasi trecento anni.

Alla stessa mostra la Società degli artisti giapponesi (Nippon Bigiustu Kyokuai) mandò una collezione, di cui ricordo due bellissimi ricami in seta, una *Cascata*, e un *Corvo su un albero secco;* nulla però che ci faccia intendere

Kon - Yn - Djo - Nin
Principe della famiglia imperiale
fondatore di una setta Buddistica.

a qual grado sia giunta e a che miri la plastica di quel popolo stravecchio e ringiovanito. Debbo perciò contentarmi di trascrivere un arido elenco:

« Fra gli artisti più segnalati ricordiamo quelli della Casa imperiale, che non possono mai superare il numero di venti, dei quali molti figurano in questa Mostra, come Taki Kuatei, Cavabata Ghiokusio, Noguci Sucok, Kisci Citrudo, con alcuni dipinti; — Seifu Sohei, Suzuki Ciokici, Namikava Soske, Namilava Sasciuki, Vakamura Coun, Scicava Mitzuachi, Miakava, Kozan, Unno Sciomin, Skada Tuisiun, Bano Natzuo con lavori svariati in bronzo, lacca, legno, porcellana ed avorio ».

Abbiam già veduto che i Giapponesi, e com'essi e per le medesime ragioni, i Chinesi, raramente adoprano la pietra e mai il marmo nello scolpire; così che, a rigor di termini, l'Estremo Oriente quasi non ha scultori: ha intagliatori, fonditori, modellatori. Nè questa osservazione parrà pedantesca a chi badi che essa non deriva esclusivamente dalla materia; infatti, a una statua di bronzo sarebbe frivolo negare il nome di scultura, sol perchè l'artista non vi ha adoperato lo scalpello. Ma dicendo che fra i Giapponesi e i Cinesi non vi sono veri scultori, ho voluto dire non hanno nè la piena rappresentazione della figura umana, quale presso gli Egizii, gli Elleni, i Latini e presso noi costituisce la statuaria propriamente detta, nè il monumento, quale si è svolto nell'epoca moderna in Europa e apparve, tipico esempio, in Grecia, nel Mausoleo o tomba di Mausolo.

Si badi però, che se non può venir considerata come la parte più essenziale la materia nello sviluppo d'un'arte, sarebbe grave errore disconoscerne l'importanza. E questo, per la scultura e per l'architettura, nel senso della dinamica.

L'uso di fragili materie delicate, come la porcellana e l'avorio, esclude dalla plastica del Giappone o della Cina la grandiosità e l'ardimento nella composizione. Così, per esempio, vediamo mancare la libertà del moto nella scultura egizia e nell'assira, appunto perchè la materia adoprata, la pietra (diorite, granito, alabastro, ecc.) impone leggi d'e-

Lao - Tsenn
Bronzo cinese del XVI sec..

Konei-Sing, Dio della Grande Orsa
Bronzo cinese del XVII sec.

quilibrio rigorose ed anche grossolane. Nella Grecia stessa, quando il bronzo non ha il sopravvento sul marmo, le composizioni di linea ardita si confinano per lo più nel bassorilievo.

La scultura chinese e giapponese perciò o si limita a rappresentare in tutto tondo una figura semplice, o aggruppa le varie figure in guisa da esser l'una sostegno e campo dell'altra, o preferisce il bassorilievo, che sovente si riduce a un'incrostazione, ossia è un medio tra il bassorilievo propriamente detto e la tarsia.

Un' ultima conseguenza della materia in uso è questa: che la maggiore applicazione della scultura è sulla suppelletile anziché sull' edificio, epperò la sua indole ornamentale non è quasi mai architettonica.

Qualcosa che nell' arte cinese e giapponese si avvicina alla nostra scultura monumentale, deriva in gran parte dall'influsso buddistico, epperò indiano; ciò significa in altri termini che v' è un elemento d' origine estranea, innestato sulla civiltà di quelle due nazioni affini dalla razza generatrice dei popoli europei. Nel Giappone infatti, ove la religione Shinto esclude le immagini, come segni d' idolatria, si trovano innumerevoli rappresentazioni del Daibudh, ossia il gran Budda, le quali meritano il nome di statue anche nel nostro modo di vedere; e una di esse, gigantesca, è descritta da Aimé Humbert come il capolavoro dell'arte giapponese, non solo per l'estetica, ma anche per il sentimento religioso. Debbo dire però, che parlando delle manifestazioni dello spirito cinese e del giapponese, la parola mi vacilla di continuo, poco adattandosi a esprimerle, quasi parendomi che, come tessera presa dal musaico del nostro linguaggio, non riesca mai a incastonarsi esattamente su quel fondo diverso e remoto. Così per esempio, parlavo or ora d'estetica e di sentimento religioso, ma, in verità, quale scarsa corrispondenza hanno essi con la estetica nostra e col nostro sentimento religioso! Basti pensare che la Cina ha tre religioni dominanti, due nazionali, il Confucianismo e il Taoismo, una d'importazione straniera, il Buddismo; nel Giappone il Buddismo impera fino dal VI secolo con la religione primitiva nazionale, Shinto; in entrambi gli Stati poi vige un gran numero di sette, ciascuna co' proprî riti e i proprî sacerdoti. Come immaginare da noi qualcosa di somigliante?

Confucio.
Bronzo cinese.

Koô-Boô-Dai-Shi
fondatore della setta Sin-gon, statua di faenze.

Dai-Niti-Niorai
Budda supremo ed eterno.
Legno dorato del XVI sec.

Sakya-Muni
Legno dipinto rosso e oro
pagoda del Pnum. Santhok.

Nel Museo Guimet (vedi *Petit guide illustré au Musée Guimet*, par L. de Milloué, Paris, E. Leroux, 1897) si trovano alcune rappresentazioni plastiche, cinesi e giapponesi, degne di nota. Fra le cinesi rammentiamo due terrecotte, *Tin Kong*, dio del sole, *Pas-Yuch-Kuang*, dea della luna, figure caratterizzate

Prete della setta Zen-Siu
Legno scolpito.

Tangio Shaka
Bronzo.

dal disco che reggono in alto con la mano sinistra; tre bronzi del XVIII secolo, il primo, che rappresenta *Sakia-Muni penitente*, figura mossa, emaciata come un nostro S. Giovanni Battista; il secondo, statua a molte braccia, in

legno dorato, è il *Bodhisattva Kuan-Yin;* il terzo è *Kuan-Ti*, dio della guerra, figura ardita che impugna con la destra una lancia tentando per le redini un cavallo, e con la sinistra s'accarezza la barba. Ma il simulacro che più c'interessa è quello di *Kuan-Yin datrice di bimbi*, gruppo in porcellana bianca di Nankin; sembra una Madonna gotico-francese del Dugento, e credo infatti sia fra tutte le rappresentazioni siniche la più prossima alle europee; forse ne deriva. La stessa figura di dea vedo riprodotta nel recentissimo libro di Karl Woermann *(Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker,* — Leipzig und Wien, 1900, I vol., pag. 534*)*, e credo si tratti semplicemente d'un doppione. Anche questa, che trovasi nella Porzellansammlung di Dresda, è di porcellana bianca.

Natali-Djin. Legno scolpito del sec. XIII.

Potrei citare alcuni lavori plastici tibetani dello stesso museo Guimet; per brevità mi limito ai giapponesi. Tra questi meritano essere ricordate *due figure di sacerdoti della setta Zen-sin*, la prima in piedi, l'altra seduta, entrambe scolpite in legno; una terracotta, *Ku-ya-gio-nin*, principe imperiale fondatore d'una setta buddista, una specie di *bizzarra caricatura*, che rappresenta due uomini i quali portano una campana, ed è scolpita in legno, del XVII secolo; infine un *sacerdote della setta Ten-dai*, statua di legno dipinto, mirabilmente eseguita, con la testa che par viva.

Il diavolo diventa monaco.
Legno scolpito giap. del X seç.

Dovremo concludere che il senso scultorio sia un privilegio della stirpe ariana, osservando che infatti Arabi ed Ebrei, originariamente, non ne godono? Ma per affermar questo principio bisognerebbe prima dimostrare che gli antichi Egizî, Assiri, Caldei non fossero semiti, ciò che, almeno per i due ultimi, va totalmente escluso; e d'altra parte occorrerebbe provare che la scultura dell'India e della Persia valga più di quella egiziana; e anche questo parmi poco probabile. Piuttosto che smarrirci in uno studio etnografico fuori del nostro programma e della nostra competenza, torniamo al Giappone e alla China, dove per altro ci si offre così scarsa materia.

Eppure nel 1875 il Governo del Giappone chiese all'Italia un professore di scultura e arti affini, per l'Accademia imperiale di Tokio. Fu bandito un concorso;

vinse lo scultore Vincenzo Ragusa, nato in Palermo nel 1841, e si recò nel Giappone dove stette a insegnare l'arte sua dal '76 all' 82. Qual effetto conseguissero le lezioni del Ragusa laggiù lo ignoro; ma sembra sia stato maggiore qui, in casa nostra, quello della pittrice giapponese O' Tamà-Kiovara, sua discepola e sua moglie, venuta con lui in Italia, e diventata in Palermo squisita, ricercatissima maestra d'acquerello e di ricamo.

Ma in verità, è questo il momento di trasfondere in altri popoli quel senso scultorio che è divenuto così problematico da noi? C'è forse qualche esagerazione di pessimismo in ciò che scrive Paul Desjardins a proposito dei « Salons del 1889 », ma dobbiamo riconoscere ch'egli esprime un sentimento a cui partecipano tutti coloro i quali non vanno in visibilio per qualsiasi manifestazione moderna sol perchè moderna » . . . L'epoca nostra, più d'ogni altra di cui parli la storia, è un'epoca di mobilità, di fugacità, di rinnovamento; da ciò deriva che i nostri artisti si provino sopratutto a trarre dalla Natura delle istantanee, a cinematografarla a volo . . . Ora, la statuaria è un'arte di pazienza; le occorre una gestazione prolungata dell'idea, con una lotta accanita contro la materia greggia . . . i nostri artisti apprendono il mestiere alla meglio, e, per eccellere, si fondano soltanto sulla fine qualità dei loro nervi. Essi introducono dunque nella scultura la fantasia e le ricerche d'impressioni, e fanno, ahimè! della scultura leggera . . . . E dopo ciò, resta sempre da trovare il genere di scultura che s'adatti alla società presente e ci sia *naturale* ».

Budda fanciullo (statua cinese).

That is the question. Bisognava prima formarsi almeno questo criterio, e poi tentar di comunicarlo.

Orbene, il Giappone è entrato omai nel consorzio dei popoli più civili, e la China, tuttora recalcitrante, forse non tarderà ad affacciarvisi, quando la ferrovia transiberiana, la maggiore del mondo, avrà scemato di più di metà il viaggio dalle grandi città europee ai porti dell' Impero Celeste nemico e sbigottito. Vedremo allora che sia e che possa divenire la scultura dell'Estremo Oriente; ma dovrà trattarne chi scriverà dell'arte del secolo venturo anzichè di questo.

Noto per ultimo che, sebbene nelle rappresentazioni plastiche cinesi e giapponesi, dei tre elementi, uomo, animale, mostro, il primo sia quello che ha la parte minore, nessun pregiudizio lo esclude, come avviene per gli Ebrei e per gli Arabi, a causa di antichissime idee superstiziose, e pei Turchi a causa del divieto religioso, tarda conseguenza di quelle stesse idee. F. de Saulcy

cita dal libro delle Antichità Giudaiche (*Histoire de l' art judaique tirè des textes sacrès et profanes*, 1864, pag. 403): « Gli Ebrei, attaccati alle loro antiche leggi, vedevano con profondo rincrescimento tutte queste innovazioni; ma ciò che più li feriva erano i trofei, i quali essi supponevano fossero figure umane coperte d' armi. Per attutire i susurri in proposito, Erode fu obbligato a radunare nel teatro i capi dei malcontenti e domandar loro che cosa fossero quei trofei. Risposero tutti ch'eran figure umane, e il re allora li confuse mostrando e facendo loro toccar con le dita quei pezzi di legno greggio e nulla più ».

Liberi di tali pregiudizî i popoli dell' Estremo Oriente hanno potuto plasmare tutte le forme viventi, e, come accade negli stadî non perfetti di civiltà, le combinarono, le complicarono in modo più o meno capriccioso. Così che la loro scultura ora segue la via fantastica, ora quella del più schietto naturalismo, riproducendo con mirabile senso di vita la flora e la fauna di quei paesi. E se a tali rappresentazioni, almeno per il nostro modo di giudicare tanto diverso dal loro, manca la grandezza del concetto e la profondità del sentimento, non manca la varia, finissima tecnica. Inferiori a noi, se pure siamo capaci d'istituire un confronto, nell'arte ideale, Giapponesi e Chinesi ci sono maestri nell'arte decorativa.

Questa almeno è la parte che meglio intendiamo; l' altra, la fantastica, rimane per noi troppo estranea. E invero, quantunque abituati alla multiforme mitologia classica, e non ignari di quella anche più popolosa e intricata che fiorì nella penisola indiana, e dell'egizia e della caldea, non possiamo in alcun modo formarci un' idea concreta della mitologia sinica. Al confronto dei loro numi complicatissimi, la duplice natura del centauro, della sirena, della sfinge, o la triplice della chimera, ci appajono affatto semplici. Basti ricordare la statua colossale giapponese, che giganteggia in un'arida gola deserta, presso Myako, simile a molte altre, ma forse più di tutte grandiosa, la quale rappresenta un dio seduto alla maniera dei budda, sopra un alto piedistallo che offre qualche analogia con un capitello dorico. Essa ha in capo una specie di mitra o tiara, sul petto le pende una collana e nella veste le si disegnano sette teste di fanciulli; ha venti braccia, ognuno dei quali armato d'un dardo.

Per finire, rammentiamo a questo proposito, che la mitologia ellenica ci parla di Briareo dalle cento braccia, ma non conosciamo un'opera scultoria la quale lo rappresenti. E qui è tutta l' essenza estetica della nostra razza.

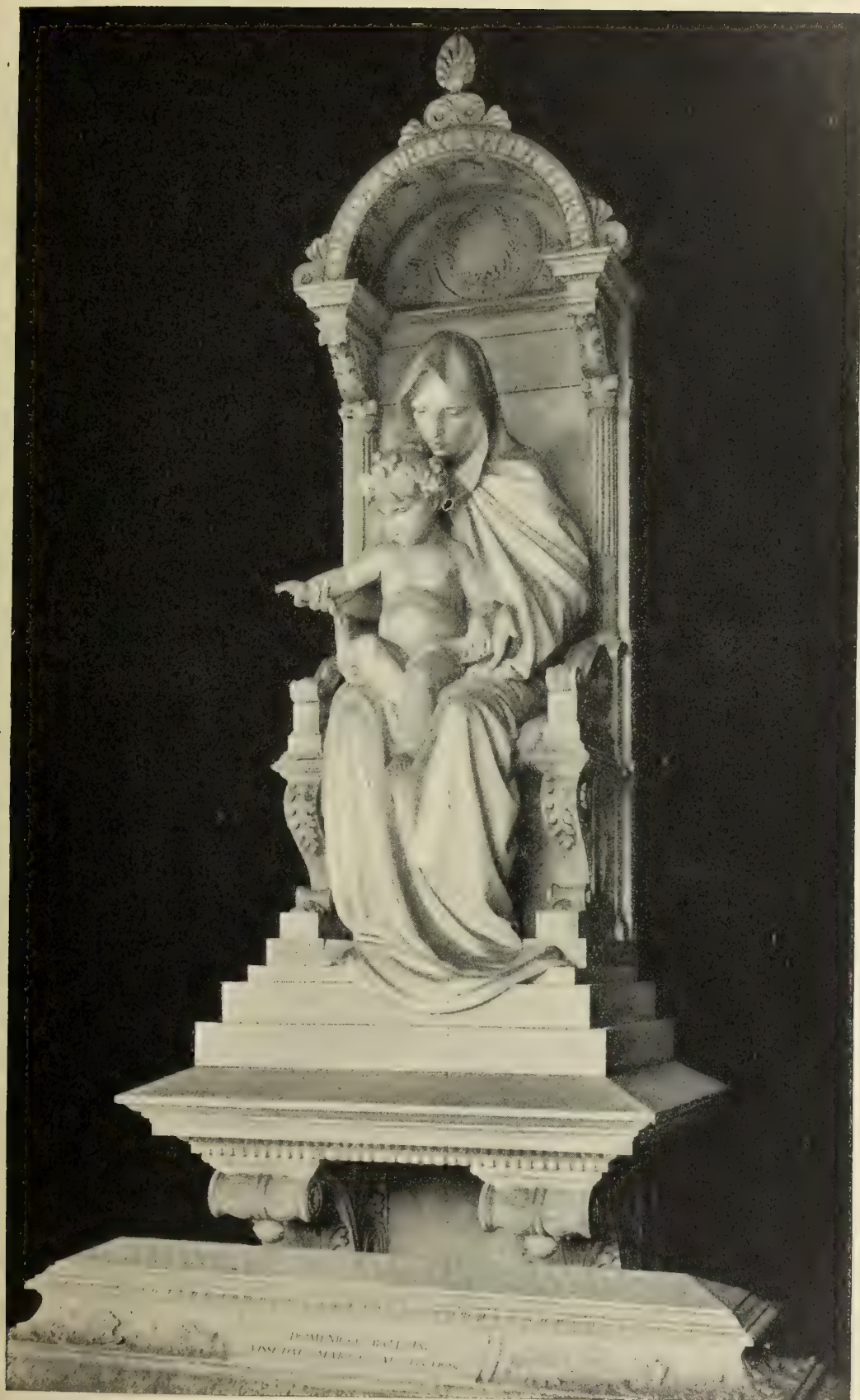
XI.

Scultori italiani contemporanei.

Usciti dal campo storico, uciamo pure da quello prettamente critico. Degli scultori contemporanei dunque ci limiteremo a dare un notiziario, seguendo come si potrà meglio, e senz' alcun rigore, l' ordine cronologico. Per evitar la confusione tratteremo degli italiani in un capitolo, degli stranieri in un altro.

Il primo nome che ci si presenta è quello di Giulio Monteverde.

Nato a Bistagno, in Val di Scrivia, l'8 ottobre 1837, comineiò a studiare in Genova sotto la direzione di Santo Varni, lavorando d'intaglio e frequentando l'Accademia Ligustica. Esordì con un gruppo di *Due bambine che giuocano con un gatto,* e in quelle ritrasse le proprie figliuoline, poichè sebbene avesse già lavorato col Varni a gli *stalli del coro* nella cattedrale genovese, e nel 1866 avesse vinto il premio Durazzo, per mezzo del quale s' era recato in Roma, giusto in quell'anno aveva bisogno di risparmiare anche i modelli.

Nel '70, all' esposizione di Parma, conseguì il suo vero primo trionfo con la figura del *Colombo giovinetto,* delicato lavoro un po' troppo romantico, che non faceva presagire quello esposto due anni dopo, in Milano, pieno di originalità e d'ardimento. È desso il *Genio del Franklin,* opera in cui per la terza volta l'ispirazione dell'artista idoleggiava la forma infantile. Sentimentale nel *Colombo,* familiare nel gruppetto delle bimbe, l'artista esce dal nido e impenna l'ali con l'alato « genio ». E nacque infine il capolavoro, affermando l'amorosa tendenza verso la più tenera età. Parlo del gruppo di *Jenner che innesta il vajuolo al proprio figlio,* opera che, esposta nel '73 a Vienna, collocò il Monteverde nella prima fila degli sultori contemporanei. Altri suoi lavori hanno eguale ed anche forse maggior merito plastico, nessuna sopravanza questa per la originalità dell' idea e per la profondità del sentimento. Non precetti scolastici, non reminiscenze classiche, non attrattiva di forme ajutarono l'estro dello scultore; il *Jenner* sta da sè, si spicca dalla tradizione, è insomma una creatura artisticamente viva. Che importa se il dottore inglese indossa un

G. Monteverde: Monumento a Domenico Balduino, nel cimitero di Genova.

G. Monteverde: Il Genio di Franklin.

abito poco o punto statuario? e che importa se l' azione rappresentata esclude qualunque grazia e qualunque grandezza esteriore? L'artista ha concepito un momento di solennità vera, il momento della chiusa lotta fra il padre e lo scienziato, e con mirabile audacia ne interpreta la dolorosa espressione, senza ammettere un solo accessorio per conseguire la decoratività della linea.

Mi proponevo d'eliminar la critica, e ci son caduto subito. Orbene, questa volta il valore straordinario dell'opera di cui parlo mi giustifichi; da qui innanzi sarò più guardingo, pronto pur sempre a ripetere la bella discolpa.

I principali lavori del Monteverde, oltre quelli già mentovati, sono i seguenti, tutti modellati in Roma, nello studio a Via Flaminia, fuori Porta del Popolo, sin verso il '75 o '76, poi nello studio di Piazza dell'Indipendenza, dov' egli si è edificato un villino in cima al quale, a sostegno del parafulmine, vedesi il *genio del Franklin:*

Statua del pianista *Thalberg*, nella villa nazionale di Napoli.

Monumento a Vincenzo Bellini, eretto nella piazza omonima in Catania. La figura del Bellini siede in alto sopra un piedistallo con sette gradini simboleggianti le sette note, ed ha intorno, alquanto in basso, quattro statue ricordanti i suoi melodrammi: *Arturo* (*I Puritani*), il *Pirata*, *Norma*, la *Sonnambula*.

Il Tessitore, statua collocata all'ingresso dello stabilimento tessile del senatore Rossi, a Schio.

Mausoleo per la principessa d'Antuni, in Madrid.

Tomba della famiglia Gallenga, presso Perugia.

Monumento a Vittorio Emanuele, in Rovigo.

Il Crocefisso, per Buenos-Ayres.

Statua di Giuseppe Mazzini, pure per Buenos-Ayres.

Statua del general Medici marchese del Vascello, a Campoverano, in Roma.

La vita e la morte, gruppo fantastico.

Tomba dell'architetto Sada, con una magnifica statua dell' Architettura, reputata il capolavoro plastico dello scultore che rimarrà pur sempre il creatore del *Jenner*.

In Bologna: il *monumento equestre a Vittorio Emanuele*, inaugurato nel 1888 in piazza S. Petronio;

la *Statua di Marco Minghetti*, inaugurata nel giugno 1896.

A Rivalta: Monumento a Vincenzo Drago, (Genova).

In Genova: *monumento sepolcrale della duchessa di Galliera*, nel camposanto: opera complessa, forse troppo lungamente elaborata, poichè il Monteverde, coscienziosissimo artista, fa e rifà talvolta il lavoro torturandosi, senza badare al tempo;

altro *monumento per la duchessa di Galliera* eretto due anni dopo, nel 1898, nell'ospedale di S. Andrea, fondato dalla munificente signora.

Tomba Oneto, nel camposanto.

Madonna col Bambino, per il mausoleo Balduino, nello stesso camposanto.

Dei compaesani del Monteverde basterà ricordare Augusto Rivalta, Antonio Allegretti, Pietro Costa, Filippo Giulianotti, il Chiafferino, morto giovanissimo dopo aver dato prove di vera e alta idealità. Aggiungo poi, come affine al gruppo ligure, il carrarese Carlo Fontana, che vinse il primo concorso di scultura del pensionato artistico nazionale, ed ha esposto varî lavori, come l'*Arrotino arabo*, (Torino '98) e un ritratto del proprio fratello, figurina araba (Roma '99), che mostrano splendide facoltà turbate ancora da giovanile irrequietudine.

Pietro Costa nacque in Genova il 29 giugno 1849, e fino alla piena giovinezza rimase poco men che oscuro, quando a un tratto emerse, vincendo con un audace bozzetto il concorso per un gran monumento a *Vittorio Emanuele* in Torino. Quest'opera si è inaugurata nell'agosto '99 suscitando varie dispute, perchè l' autore, dopo lungo indugio, non la aveva finita di propria mano.

Nacque pure in Genova Augusto Rivalta, nove anni prima del Costa. Dopo la pace di Villafranca, egli ch'era stato ferito nella guerra dell'indipendenza, si recò a Firenze ed entrò nello studio del Duprè, nè più lasciò la Toscana. Delle sue molte opere ricordiamo: *Il fanciullo con la capra; La trottola;* una statuina sedente di *Gian Battista Nicolini*, ora nella Galleria nazionale moderna, in Roma; il mausoleo *Del Drago* (camposanto di Genova); quello a la *signora Trachil* (cimitero di Nizza); il monumento a *Vittorio Emanuele*, in Livorno; la grande scultura della *Mandorla* sulla nuova facciata di S. Maria del Fiore, e due monumenti a *Garibaldi*, l'uno per Livorno, l'altro per Genova.

Antonio Allegretti, nato in Cuneo nel 1840, studiò nell'Accademia Ligustica sotto la direzione di Santo Varni, soggiornò qualche tempo in Firenze, poi passò in Roma, dove insegna nell'istituto di Belle Arti. Il suo miglior lavoro è l'*Eva dopo il peccato*, egregia statua marmorea che trovasi nella Galleria nazionale moderna, in Roma.

Più giovane dei due precedenti, Filippo Giulianotti cominciò a farsi conoscere esponendo in Torino, nell'80, la statua della *Repubblica del 1793;* ma meglio noto è il suo bustino in bronzo, *Di sott'acqua*, spiritosa trovata d'efficacissima fattura, che con l'*Eva* dell'Allegretti e il *Nicolini* del Rivalta rappresenta il gruppo degli scultori liguri nella Galleria moderna.

*
* *

P. Costa: Monumento a Vittorio Emanuele II, in Torino.

Coetaneo del Monteverde, Alfonso Balzico nacque in Cava dei Tirreni, cominciò a studiare nell'Accademia di Napoli, e, vinto il concorso per la pensione governativa, si recò in Roma.

L'opera che gli diede maggior fama è il *monumento equestre di Ferdinando duca di Genova*, audace gruppo eretto in piazza Solferino, a Torino, che conferì all'autore il vanto d'una specialissima competenza nella modellatura dei cavalli. Pure in Torino è il suo monumento a *Massimo d'Azeglio*, e nell'ultima esposizione della stessa città egli ripresentò un suo vecchio lavoro, *Flavio Gioja*, statua di pregio non comune.

Altre sue sculture meritevoli d'essere ricordate sono: la figura colossale di *S. Giovanni Battista;* il gruppo *Noli me tangere*, la *Cleopatra*, e *Volere è potere.*

A. Balzico: Monumento al Duca di Genova, in Torino.

Accanto al Balzico va rammentato EMANUELE CAGGIANO, nato in Benevento il 12 giugno 1837, autore della statua, della *Vittoria*, sulla colonna in piazza dei Martiri, a Napoli dove si ammira un *Leone ferito* di STANISLAO LISTA (nato in Salerno l' 8 dicembre 1824). È sua pure la statua di *Federico d' Hohenstaufen*, una delle otto che sono state collocate recentemente nelle nicchie della facciata del palazzo reale in Napoli. Le altre sette sono:

Ruggero Normanno, di Emilio Franceschi;

Carlo d'Anjou, di TOMMASO SOLARI (nato in Napoli il 4 settembre 1820, autore della statua di *Carlo Poerio*, nel largo della Carità, pure in Napoli);

Alfonso d'Aragona, di Achille D'Orsi;

Carlo V, di Vincenzo Gemito;

Carlo III Borbone, di Raffaele Belliazzi;

Gioacchino Murat, di G. B. Amendola;

Vittorio Emanuele, di Francesco Jerace.

Il Caggiano fu allievo del Duprè, col quale dimorò lungamente in Firenze.

*
* *

A Firenze emergono tre ZOCCHI. Il primo, EMILIO, vi nacque il 15 marzo 1835, ed è autore del *monumento a Vittorio Emanuele* che sorge nella piazza

ov'era il demolito Mercato Vecchio. ARNALDO, suo figlio, è il secondo. Nato il 20 settembre 1862 nella stessa città, dimora da lunghi anni in Roma, dove, a Campoverano, si vede il suo monumento funerario di *Alessandro Brisse*, l'ingegnere che diresse per il principe Torlonia il prosciugamento del lago Fucino. Ha pure lavori importanti all'estero. Il terzo è CESARE, cugino d'Emilio, nato pure in Firenze, il 7 giugno 1851. È suo uno dei monumenti di più alta originalità che sieno sorti in questa epoca, la quale pare abbia la mania di tal genere di scultura.

Esso è il *monumento a Dante*, eretto nel 1896 a Trento.

Su una prima base

« siede Minosse orribilmente e ringhia »,

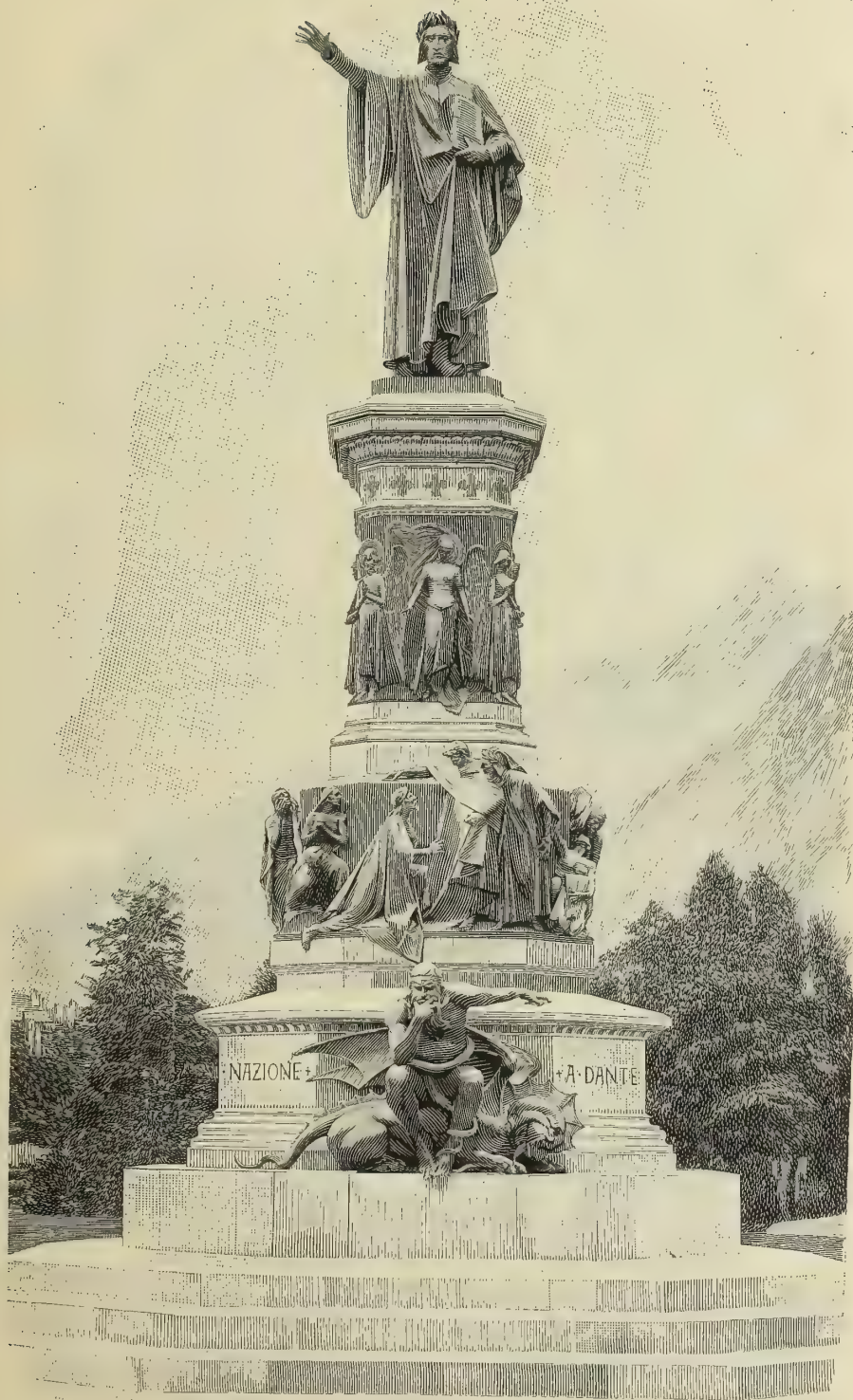
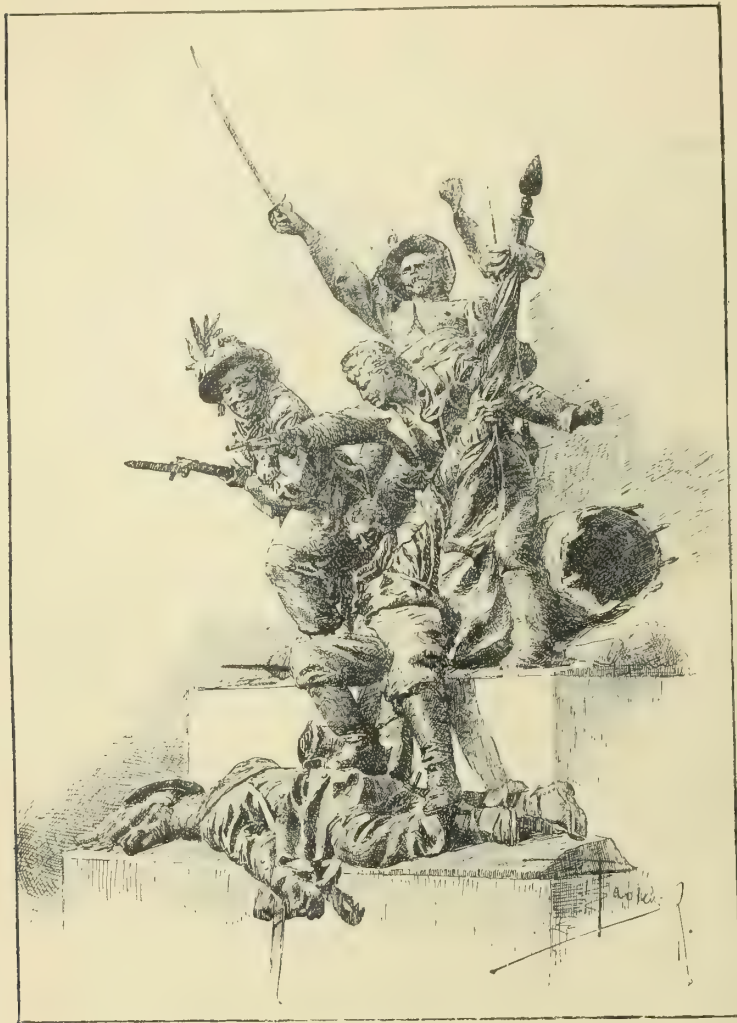
grandiosa figura che rappresenta l'Inferno.

Al secondo piano, su piedistallo meno ampio, gira un altorilievo con l'episodio dell'incontro di Dante col cantore Casella; questa è la composizione che figura il Purgatorio.

Nel terzo piano è rappresentata la terza cantica della Divina Comedia, il Paradiso, per mezzo di figure tra muliebri e angeliche a bassorilievo: Beatrice, Matelda, Lucia.

Su in alto sorge la statua del Poeta.

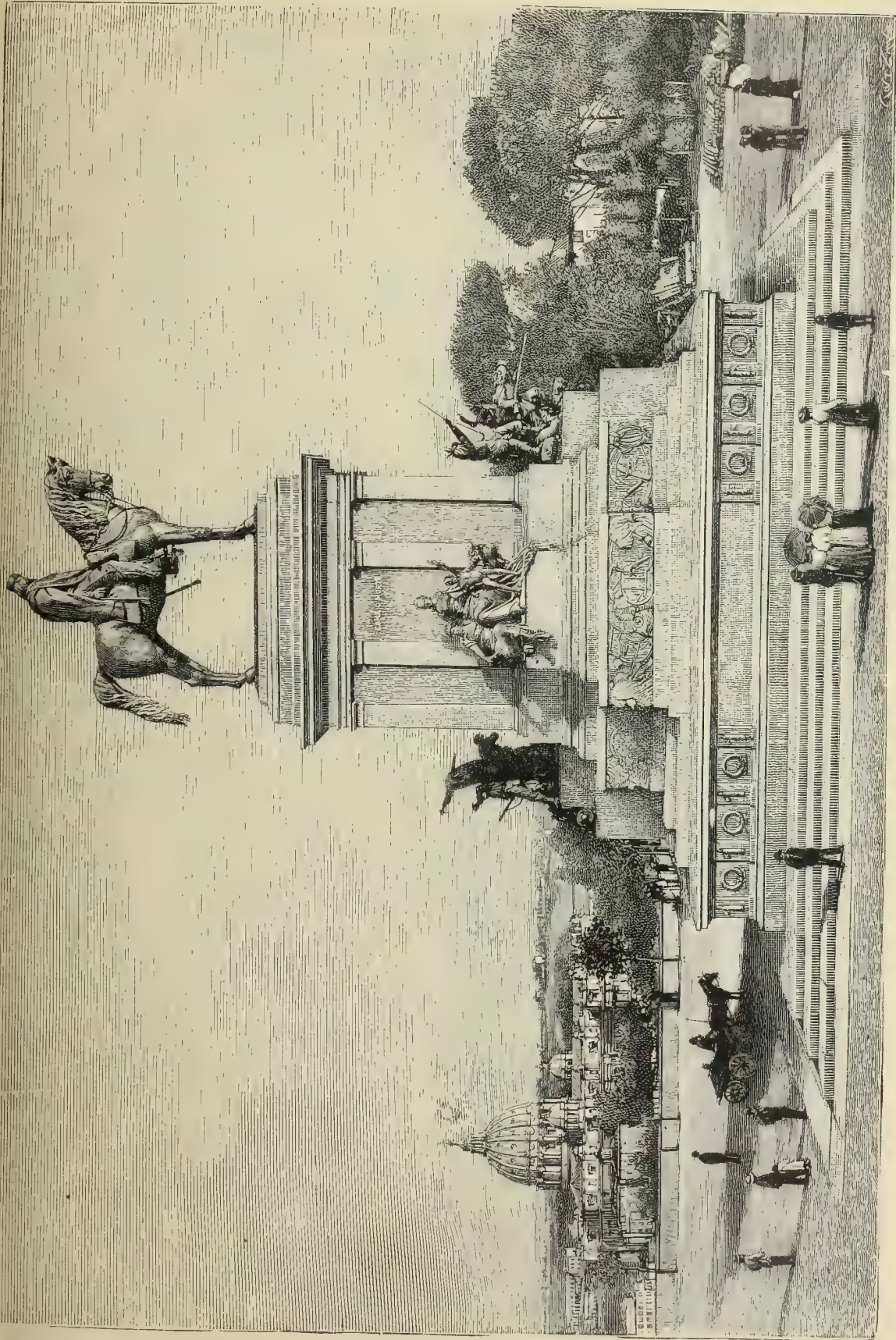
E. Caggiano: Pane e Lavoro.

Per formarsi un'idea di questo meraviglioso componimento, vero poema plastico ispirato dal maggior poema della letteratura moderna, si noti come l'artista ha saputo variare le tre rappresentazioni, usando per quella dell'Inferno il rilievo di tutto tondo e concentrandola nell'unica figura del Giudice, dando a quella del Purgatorio uno svolgimento drammatico e servendosi dell'altorilievo; limitandosi infine al bassorilievo ed esprimendosi con una forma ideale, non episodica, non veramente rappresentativa, per la cantica del Paradiso. Così la varietà è duplice:

Cesare Zocchi: Monumento a Dante, in Trento.

E. Gallori: Monumento a Garibaldi sul Gianicolo (particolare).

di concetto e di metodo; ricca ispirazione che non deriva, ch'io sappia, da alcun'altra.

Parlando di scultori fiorentini trova qui luogo Emilio Gallori sebbene da molti anni viva in Roma e da giovane abbia dimorato poco nella città natale. Egli cominciò a studiare nell'Accademia di Firenze, e credo il suo primo lavoro notevole sia stata la figura colossale di *S. Pietro,* sulla facciata di S. Maria del Fiore. Nell'80 espose a Torino un gruppo, *La sorella di latte,* e una mezza figura, *Il fumo a gli occhi;* poi a Milano, a Roma e anche a Torino apparvero altre sue opere, fra cui la statua del *Duprè fanciullo* e, se non m'inganno, quella di *Nerone,* che suscitò lunghe discussioni. Scolpì in sèguito la statua di *Pietro Metastasio,* per piazza della Posta, a Roma, e banditosi il concorso internazionale per un monumento da innalzarsi a Garibaldi sul Gianicolo, vinse i numerosi competitori.

Questo monumento, inaugurato il 20 settembre '95, in occasione del venticinquesimo anniversario della Breccia di Porta Pia, è il maggiore e più sontuoso tra i tanti che si sono eretti a Garibaldi nelle varie città italiane. L' artista immaginò l' eroe in atto tranquillo, troppo tranquillo e fin quasi apatico in verità, e collocò sulle quattro facce del piedistallo altrettanti gruppi, due storici, due allegorici, assai migliori. Il basameuto è in granito di Baveno, le figure, in bronzo. La posizione del monumento non poteva esser più solenne; da quell'altura si domina Roma, e da un lato il panorama termina con la prossima cupola vaticana, dall'altra si distende ampio oltre le venerande ruine dell'Aventino; a sinistra in fondo, azzurreggiano i monti Sabini e il Soratte, a destra e di fronte i colli Laziali.

Raffaello Romanelli nacque in Firenze il 13 maggio 1856, da Pasquale Romanelli, insigne scultore discepolo del Bartolini; pure, entrò tardi nell'arte avendo prima seguita la carriera del mare. Nell' 80 vinse il concorso nazio-

Emilio Gallori: Monumento a Garibaldi sul Gianicolo.

nale pei giovani sotto i trent'anni, poi eseguì il *monumento Demidoff* in Kiew, e nell'88 espose a Parigi un gruppo: *Giacobbe e Rachele*. Nel cimitero di S. Miniato ha un altro monumento e un altro gruppo; il primo, eretto alla memoria del padre, il secondo, rappresenta la *Pesca miracolosa*. Banditosi il concorso internazionale per un *monumento a Donatello*, promosso dal Circolo artistico fiorentino, lo vinse il Romanelli insieme con l'architetto Dario Guidotti. Quest'opera, la più finita forse, non è certo la più felice del valente scultore. Nella meravigliosa chiesa medicea di S. Lorenzo, in una cappella poco illuminata, quel mausoleo di pietra serena con dorature che sul grigio povero del masso luccicano poveramente, non ha l'effetto che i fiorentini si ripromettevano. Nè, del resto, parmi indovinato il concetto di eseguire per Donatello un monumento donatelliano. Non v'è ragione di negare il proprio stile per imitar lo stile di colui che si vuol memorare; altrimenti buona parte delle opere artistiche dovrebbero avere un carattere d'erudizione anzichè di spontaneità. Il suo recente lavoro è in Roma, il *monumento equestre a Carlo Alberto*.

E. Guidotti e R. Romanelli : Monumento a Donatello.

Girolamo Masini nacque in Firenze il 29 dicembre 1840, e morì ancor giovane in Roma, dove lavorava da lunghi anni. Era scultore fine, lento, sdegnoso dell'abborracciato che furoreggiava nel suo tempo migliore. Roma possiede due delle sue opere: la statua di *Cola da Rienzi*, bronzo di buona linea e di fattura squisita, che sembra meschino, quasi inutile, sulla gran rampa del Campidoglio, dove l'han collocato sopra un piedistallo da giocattoli; la figura sedente di *Rebecca*, marmo delizioso.

Il Masini svolgeva tutta l'arte sua delicata e un po' fredda nei soggetti muliebri, come la *Rebecca* citata, la *Cleopatra*, la *Pia de' Tolomei*; e chi ricorda d'aver veduto nello studio dello scultore queste due ultime figure, magnifica e voluttuosa la prima, esile, celestiale la seconda, ha nella memoria tutta la gamma del gentile artista.

Altre sue opere sono: *La Vestale*; il monumento al *General Maragan*, negli Stati Uniti, e quello di *Adelaide Cairoli* inginocchiata sulla tomba dei proprii figli, in Groppello.

Nonostante questi ed altri lavori, il Masini ebbe poca fortuna, e irritato

E. Franceschi: Opimia. — Napoli; Capodimonte

contro gli scultori improvvisatori, spesso confondeva in unica censura con quelli anche i cercatori coscienziosi di espressioni artistiche non sciupate.

Fiorentino è pure Emilio Franceschi, il quale però eseguì la maggior parte de' suoi lavori in Napoli, ove dimorò dal 1869 fino alla morte, nel '90. Da giovinetto lavorò d'intaglio, nè mai acquistò la tecnica vera dello scalpello, sì che le sue opere più rinomate, il *Fanciullo arabo* esposto in Napoli nel '97 e comprato dal Vonwiller, sono di bronzo. Pregevoli lavori d'intaglio espose a Londra nel '62 e a Parigi nel '67; in Napoli poi diresse la scuola d'intaglio a Capodimonte.

La sua prima scultura fu il *Menestrello,* esposta a Vienna nel 1873. A Torino, nell'89, mandò la statua *Eulalia martire*, e per la facciata della Reggia di Napoli scolpì la prima delle otto figure dianzi mentovate, *Ruggero Normanno.* Lavorava al monumento di *Vittorio Emanuele,* pure per Napoli, quando morì ancor vegeto e animoso. L'opera fu compiuta dal Balzico.

Altri lavori del Franceschi degni di lode per la intensità del sentimento,

G. Grandi: Statua del Monumento a Cesare Beccaria, in Milano.

talora forse troppo naturalista, sono: il *Fossor* e la statua sedente di *Giuseppe Parini*, nella Galleria moderna, in Roma; la *Vestale Opimia*, la sua più delicata figura, nel palazzo di Capodimonte.

* * *

GIUSEPPE GRANDI può considerarsi come il più valoroso allievo di Vincenzo Vela, sotto la cui direzione studiò nell'Accademia Albertina, e del cui spirito parve eredasse la fiera vigoria.

Nato in Valganna presso Varese, nel 1845, cominciò ad acquistar fama vincendo il concorso per un monumento a *Cesare Beccaria*, in Milano; ma ascese nella prima schiera degli scultori contemporanei per mezzo di ben altra vittoria, quella del concorso per il monumento per le *Cinque Giornate*, eretto nella stessa città poco dopo la morte dell'autore avvenuta il 30 novembre 1894.

Per l'ardimento della concezione e per la novità della linea, questo insigne lavoro vince l'altro, sorto pure in Milano per opera di ERCOLE ROSA, scultore veramente epico, morto troppo presto, anche lui prima che fosse finito il suo monumento a *Vittorio Emanuele*, in faccia al Duomo. Nacque forse a questa impetuosa creazione la malattia che svigorì la robustissima fibra e turbò gli ultimi anni del Rosa. Invero la statua equestre, commissionatagli in seguito a un concorso, nel '79, quattro anni avanti la sua morte, ha un carattere di sforzo che deriva dal non esser pienamente risoluto i

E. Rosa: Monumento a Vittorio Emanuele, in Milano.

problema di gesto e di linea propostosi dall'autore. Egli immaginò Vittorio Emanuele in atto d'arrestare con subita violenza il cavallo, ma non riuscì a ottenere che il gesto fosse chiaro da tutti i lati, o almeno che da tutti i lati avesse una sagoma armoniosa. Stupendo invece è il bassorilievo che gira intorno al piedistallo quadrangolare — come si vede in alcuni sarcofagi greci, per esempio in quello di Girgenti — e rappresenta con unica vivis-

E. Butti: Monumento Borghi al Cimitero Monumentale di Milano.

sima sceneggiatura l'ingresso degli Italiani e dei Francesi in Milano dopo la battaglia di Magenta, nel '59.

Ma del Rosa riparleremo appresso. Torniamo ora al gruppo di scultori lombardi cui appartiene il Grandi.

Vanno ricordati in primo luogo Enrico Butti, nato in Viggiù nel 1847, che iniziò la sua produzione con una statua di *Guerriero medioevale*, e Francesco Barzaghi, nato in Milano il 10 febbrajo 1839, che conquistò d'un tratto la rinomanza esponendo a Brera, nel '63, un'accarezzatissima statua di *Frine*.

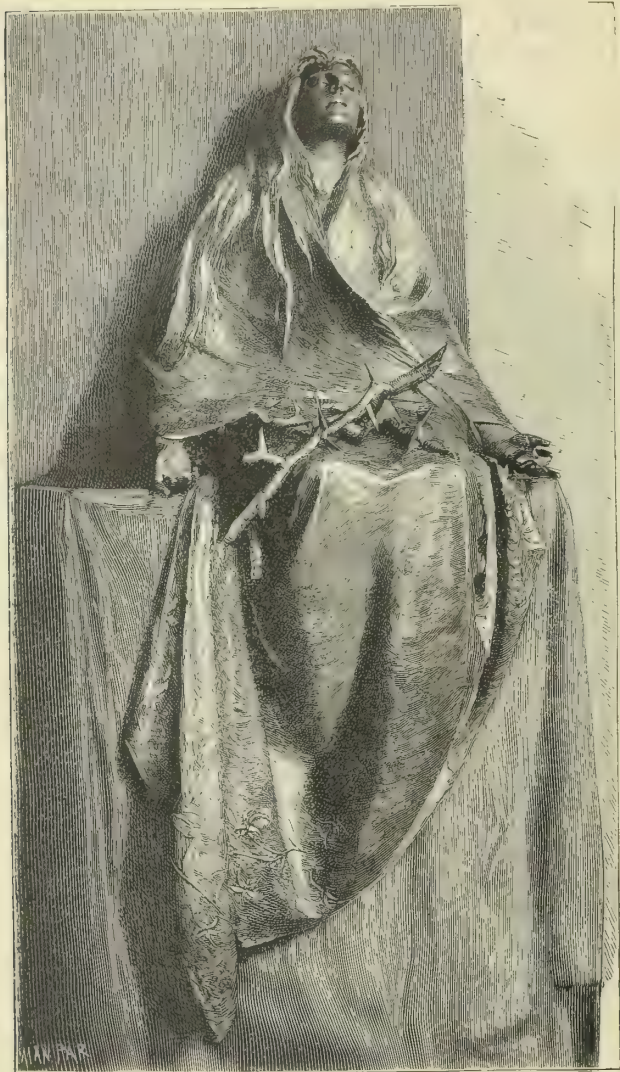
Nella città medesima egli ha una statua del *Manzoni*, in piazza S. Fedele, una del *Verdi*, nell'atrio del teatro La Scala, una, equestre in bronzo, di *Napoleone III*, una del pittore *Francesco Hayez*, nella piazzetta di Brera, e una di *Pompeo Litta*, nello scalone del palazzo pure di Brera. Son sue le figure

F. Barzaghi : Napoleone III (palazzo del Senato, Milano).

marmoree del Duomo, *S. Ilario, S. Venceslao, Santa Adelaide*. Era figlio d'un falegname, e il Willard (*History of modern italian art*) dice che mostrò sempre l'indole plebea. Non sembra dello stesso parere, se ne ha uno, il *Dizionario degli artisti italiani viventi*, per cura di Angelo De Gubernatis con la cooperazione di Ugo Matini, nel quale si legge che il Barzaghi « spiegò specialmente il suo valore nel ritrarre in marmo le grazie femminili ». E piena di grazie parmi in verità la *Frine*. Più severo si mostra Alfredo Melani (*Manuale di Scultura Italiana antica e moderna*, Milano, U. Hoepli, 1899), scrivendo: « ... il suo stile è fuor dalla vita, che agita la scultura dei nostri giorni, è un documento del fare lezioso e manierato che lusingò molti scarpelli, sopratutto lombardi ».

B. Tabacchi: Monumento a Garibaldi, in Torino.

Questo severo giudizio non tocca un altro artista milanese, ERNESTO BAZZARO, nato il 29 marzo 1859, il quale nel gruppo *La Vedova*, marmo scolpito con sentimento verista senz'alcuna volgarità e profondamente espressivo, che si conserva nella Galleria moderna, in Roma, ha dato prova di volersi e sapersi emancipare dal genere lezioso a cui lo traeva una scuola punto statuaria. Uno de' suoi lavori, pensato sotto l'influsso del pittore Tranquillo Cremona, *La lettrice*, aveva già fatto intendere ch'egli sarebbe uscito dalle minuterie vaghe manifestando una schietta personalità. Più tardi eseguì il *monumento a Garibaldi*, per Monza, e le figure de la *Trovatella*, dell'*Invalido* e dell'*Esaurimento*, che si allontanano assai per serietà di concetto e di fattura dai lavori coi quali aveva esordito, ondeggiando tra le fredde regole dell'Accademia, ove studiava, e le tendenze pittoriche, non sempre sane e sempre pericolose a chi invece del pennello maneggia la stecca. Ma ogni titubanza

E. Bazzaro: La Vedova.

P. Canonica : Meditazione. (Monumento funebre).

è stata vinta dalla giusta, semplice e penetrante ispirazione espressa nella *Vedova*, che fu esposta nel '91 in Palermo.

Appartiene al gruppo lombardo una scultrice : ADELAIDE MARAINI, nata nel 1843, e, per la sua signorile modestia, assai meno rinomata di quel che merita. Le statue di *Amleto* e della *Sulamite*, il bassorilievo *Gli angeli della preghiera e gli angeli della resurrezione*, i busti del viaggiatore *D' Albertis* del *Cattaneo*, del *Civinini*, i gruppi di *Romeo e Giulietta* e quello per la *tomba di Attilio Lemmi*, son lavori degni d' encomio, che cedono però alle due opere veramente belle e originali : *Ero*, *Saffo*.

La prima è una statuina protesa su un lungo plinto : Ero aspetta il suo Leandro, ed è là bocconi, a scrutar l'ombra notturna, ascoltando l'urlo del mare che forse in quel momento travolge l' audace amante. Questo lavoro di linea nuova e d' intensa espressione, fu esposto in Roma parecchi anni or sono, poi sparve. Di altre sculture della Maraini potremmo dir lo stesso, poichè la signora ha sempre tenuto indietro l'artista. Per fortuna il frammento *Saffo*, il capolavoro della sola vera scultrice che vanti oggi l'Italia, si conserva nella Galleria nazionale moderna, in Roma.

*
* *

ODOARDO TABACCHI è il decano del gruppo piemontese. Nacque il 19 dicembre 1831, in Valganna come il Grandi, e presa altra via divenne celebre per una capricciosa figura dal titolo capriccioso : *La tuffolina*. Cooperò al monumento del *Traforo del Moncenisio*, il più strano di quanti ne sorgano in Torino e uno dei più bizzarri che si possan vedere, opera non manchevole d'ispirazione, ma troppo letteraria o troppo poco scultoria, immaginata dal conte Marcello Panissera di Veglio. È del Tabacchi il monumento ad *Arnaldo da Brescia*, presso Porta Venezia, in Milano, ed è suo, in collabora-

Leonardo Bistolfi: Il dolore confortato dalle memorie (bassorilievo funebre).

zione col Tantardini, quello del *Cavour*, nella piazza omonima e nella stessa città. All'esposizione di Torino, nel '98, egli aveva un piccolo gruppo in bronzo di carattere teatrale, *Preludio*, e una statua in marmo, *Il prediletto*.

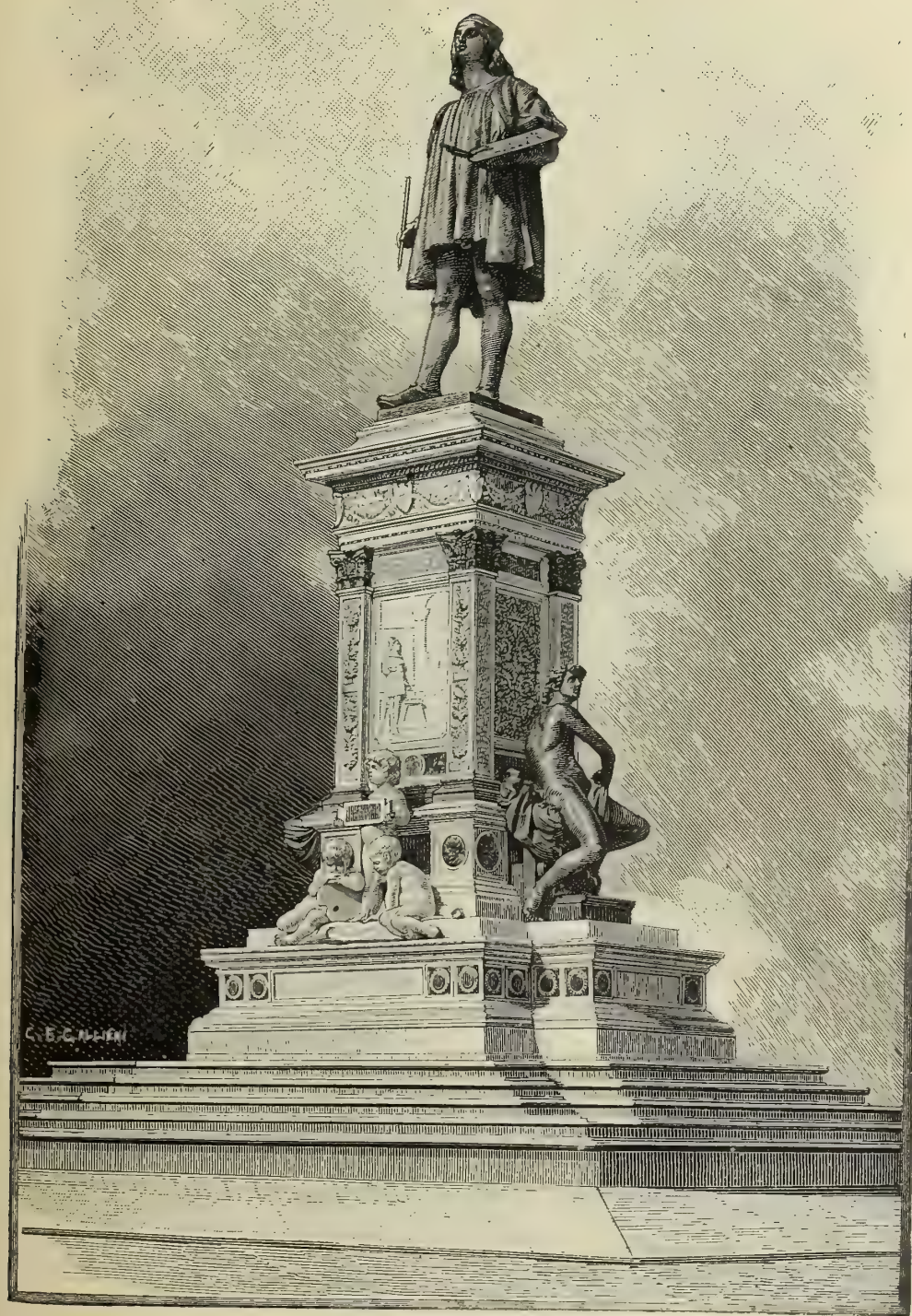
Giacomo Ginotti nacque in Cravaglia nel 1837, ebbe a maestro Vincenzo Vela all'Accademia Albertina, e acquistò fama con l'ardito e gagliardo gruppo *La Petroliera*. Una sua squisita statuina in marmo, *Euclide fanciullo*, trovasi nella Galleria nazionale moderna di Roma; e un'egregia figura, modellata con vigore e sentimento, si vedeva all'esposizione sacra di Torino, nel '98; rappresenta un uomo genuflesso in angosciosa preghiera. Il Ginotti, morto da qualche anno, la eseguì molto tempo prima, quando abitava in Roma.

Allievo del Tabacchi, Luigi Belli nacque in Torino nel 1848, da un pittore e da madre francese, che lo menò giovinetto a Parigi. Egli scolpì il *monumento di Crimea* nella città nativa; ma l'opera che gli diè maggior nome è il *monumento a Raffaello*, inaugurato il 22 agosto 1897 in Urbino.

Più giovane del Belli e suo campaesano, Leonardo Bistolfi, nato il 15 marzo 1859, ha suscitato la discussione per un vasto *bassorilievo funerario* premiato all'esposizione di Torino, nel '98, e per una figura di *Cristo*, all'esposizione di Venezia, nel '99.

Coetaneo del Bistolfi e torinese anche lui, Davide Calandra, fratello del pittore e scrittore Edoardo, cominciò a farsi conoscere nel 1880. Espose poi un gruppetto di linea originale, *L'aratro*, bronzo acquistato per la Galleria moderna in Roma, nel '92. Nello stesso anno ebbe la commissione del monumento ad *Amedeo di Savoja*, opera d'alto pregio, e l'anno dopo, il 28 maggio, inaugurava ne un altro a *Garibaldi*, in Parma.

Più giovane di tutti, Pietro Canonica, nato in Torino nel 1872, esordì all'esposizione di Brera con la statuetta d'una ballerina che piange e ch'egli intitolò *Contrasti*. Aveva diciannove anni, e sin da allora palesava la sua tendenza verso un'arte più che plastica, patetica; tendenza riaffermata subito dopo da un'altra statuina, *Dopo il voto*, che rappresenta una giovinetta monaca, si intende, monaca per forza, precisamente come la ballerina di *Contrasti* è ballerina per forza.

Il Canonica è uno studioso appassionato, e in questi ultimi anni si è dato alla ricerca assidua non solo della forma, ma anche del colore. Il problema del colore nella scultura odierna ha tale importanza, ch'io mi propongo di trattarlo a parte nell'epilogo di questo zibaldone. Qui mi limito a ricordare alcuni busti-ritratti del Canonica nei quali, spingendo la colorazione oltre di quel che non sogliono fare i più audaci, ha raggiunto effetti degni di nota. Ne abbiamo veduto un saggio all'esposizione di Torino, nel '98, una *testa di bimbo* (Mario), in marmo tenuemente colorato, e un altro all'esposizione di Venezia, nel' 99, busto di giovane malata, quasi spirante, ch' egli intitola *Sogno di primavera*. Alla stessa mostra il giovane scultore aveva pure un *Crocifisso*, che è la sua opera più importante, e che riafferma quasi con esasperazione la tendenza al patetico. Pure, dobbiamo aggiungere che la plastica del *Crocifisso* dà prova di studio mirabile sebbene alquanto deviato, e ribadisce le migliori speranze.

L. Belli Monumento a Raffaello in Urbino.

*
* *

Ercole Rosa, al quale ho già accennato in proposito del suo maggiore ed ultimo lavoro, il *monumento a Vittorio Emanuele,* nacque in S. Severino Marche, ma va considerato come romano, perchè fu educato in un orfanotrofio di Roma, e in Roma si formò e lavorò fino a poco tempo prima di morire. La sua rinomanza si può dire che esplose d'un tratto, quando egli presentò nella nuova capitale d'Itaila il *Gruppo dei Fratelli Cairoli* Questa sincera e forte opera, fusa in bronzo, venne collocata alcuni anni dopo in un piazzale del Pincio, e lì, sull' altura, campeggiante liberissimamene sul cielo, sembra rimpiccolita, perduta.

Bisogna esaminarla da vicino, quando la luce non schiara troppo ed amplia il fondo; bisogna, per così dire, ripensarsela quale lo scultore la ha concepita, in un luogo chiuso; e allora se ne comprende tutta la maschia bellezza. Là dov' è, occorrerebbe che le due figure, Giovanni morente, Enrico in atto di pietà, d' ira e di suprema difesa, avessero proporzioni colossali.

La Galleria moderna di Roma possiede due lavori del Rosa: un busto di *Alessandro Manzoni*, maggiore del vero, e la figura in gesso di *Diana Cacciatrice.*

Romano veramente nato in Roma (il 15 marzo 1849) è Ettore Ferrari, figliuolo di scultore, avviato perciò sin dall' infanzia alla scultura, e non pertanto sviluppatosi con rara larghezza d' idee e di studii anche fuori della mera cerchia plastica. Nella sua produzione si scorge spesso una relativa deficienza di mano, in quanto che pare sia talvolta distratto dalle cure della tecnica per seguire i suoi ideali ora d'estetica, ora anche di politica e di sociologia. Da ciò deriva una notevolissima disuguaglianza fra le sue opere, in alcune delle quali egli non ha potuto esprimersi completamente. Ecco la nota delle precipue.

All'esposizione di Napoli, nel 1877, apparvero i primi lavori del Ferrari: *Jacopo Ortis, Lesbia, Stefano Porcari, Cum Spartaco pugnavit*, grandioso gruppo d' uno schiavo crocifisso e della figlia giovinetta che ne riceve l' ultimo sospiro. Quest' opera che ricorda, forse a caso, quella del Barrias, di poco anteriore, fu esposta in Torino, nel 1880.

Statua di *Giovanni Eliade,* eseguita per Bukarest.

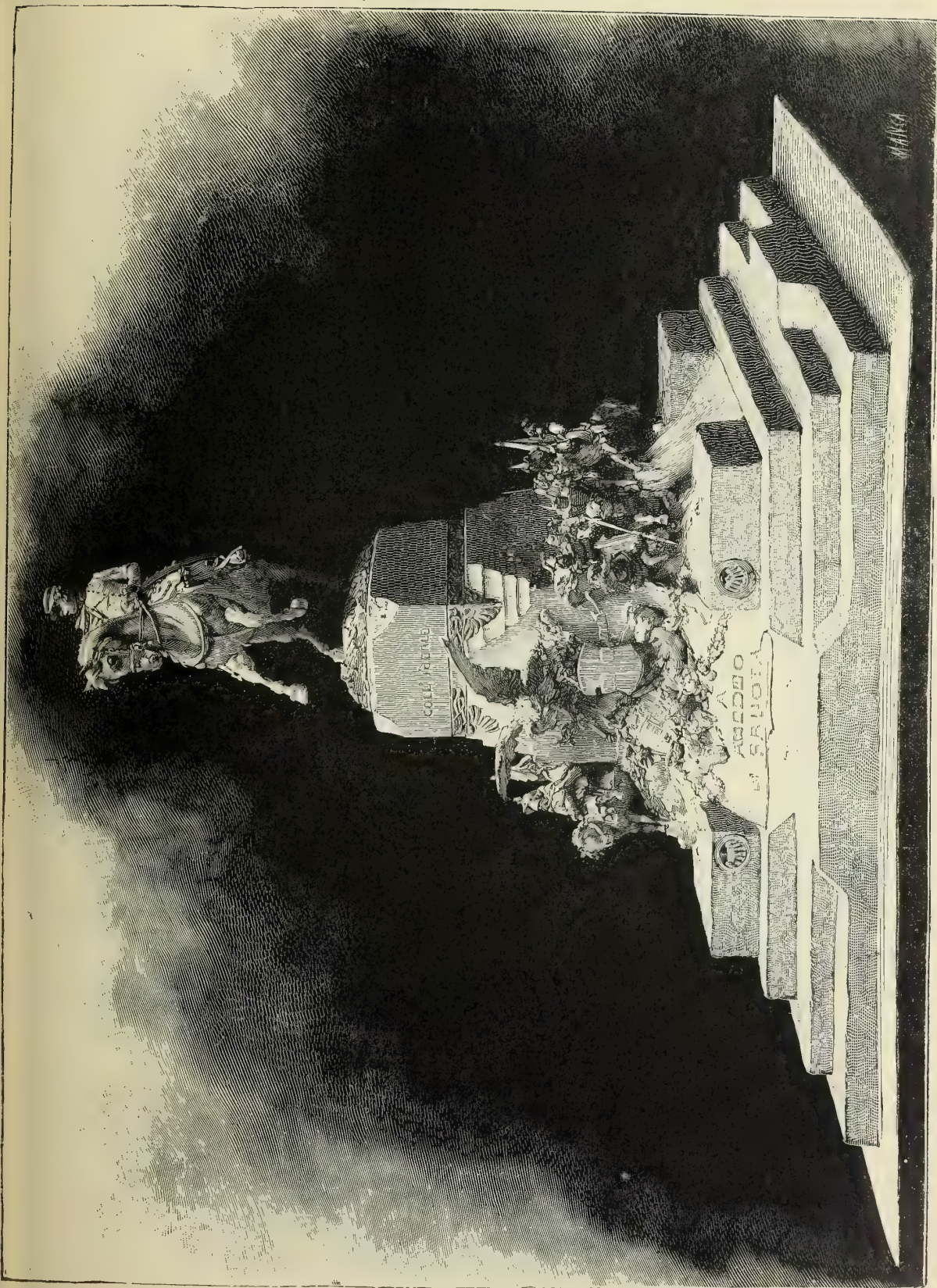
Ovidio, nobilissima statua, degna di figurare tra le più belle sculture contemporanee, anch'essa scolpita per la capitale rumena.

Statua di *Giordano Bruno,* severo bronzo di linea poco felice, eretto in piazza Campodifiore a Roma, nel 1889.

Abramo Lincoln, statua sedente, per il Metropolitan Museum di New York.

L'Antico Lazio, figura colossale per il fregio del monumento capitolino del Sacconi a Vittorio Emanuele.

Seguono varî monumenti: uno a *Terenzio Mamiani,* in Pesaro; un altro a *Quintino Sella,* in Roma; un terzo, assai migliore, a *Vittorio Emanuele,* in Venezia, sulla Riva degli Schiavoni; un quarto a *Garibaldi,* in Rovigo, ecc.

La più recente opera del Ferrari è la *Tomba per la famiglia Dolci,* nel cimitero di Verona; ardita composizione in bronzo, marmi di vario colore e musaico.

D. Calandra: Monumento ad Amedeo di Savoia, in Torino (Bozzetto).

***

A. Dal Zotto: Tiziano Vecellio.

Venezia, che ha oggi forse in Italia il maggior numero di pittori, vanta pochi scultori, uno dei quali però è tra gli artisti di più schietta e spiccata originalità.

Antonio Dal Zotto, alunno del Gregoretti, nacque in Venezia nel 41. A ventiquattro anni si recò in Roma con la pensione vinta per concorso, ma si giovò poco della raccomandazione al Tenerani procuratagli dal maestro. Nessuno più disadatto di lui a seguire i precetti del professore romano; a sedici anni egli aveva già modellato un *Sant' Antonio col Bambino,* al vero, e allora e sempre mostrò non poter fare a meno di molta indipendenza. Tornato in Venezia modellò la statua del *Petrarca* e quella di *Galileo* che gli procurarono il premio Hirschel, se non m' inganno, poichè qui i cenni biografici del De Gubernatis e del Willard non sono d' accordo, e il primo mette la pensione di Roma dopo il premio Hirschel, il secondo al contrario. S' aggiunga che il biografo americano colloca il *S. Antonio* in sèguito al ritorno da Roma. Non importa. Le opere in cui veramente si rivelò l' artista antiretorico, libero ed espressivo, sono posteriori, e cominciano con la statua bronzea di *Tiziano*, inaugurata a Pieve di Cadore nel 1880. Tre anni dopo sorgeva in Campo S. Bartolomeo, a Venezia, la statua di *Carlo Goldoni,* vivacissima figura, piena di naturalezza, di carattere, d'originalità. Nell' 87 il Dal Zotto eseguì la *Fontana della Montagnola,* il busto muliebre *Ricòrdati di me*, la statua di *Narciso.* Sei anni dopo sorgeva nell'Arsenale torinese la sua statua di *Vittorio Emanuele alla battaglia di S. Martino*, e finalmente, nel '96, s' inaugurava a Pirano, in occasione del secondo centenario, la statua di *Giuseppe Tartini.* Il Dal Zotto, ricercatore personale sempre, volle figurare il celebre violinista nel momento in cui scopre il « terzo suono »; perciò diede al viso e al gesto una tensione

E. Ferrari: Monumento a Garibaldi in Rovigo.

sgradevole come di chi ascolti un acre dissonanza. Vivida e modellata con penetrante senso di verità, questa figura non regge al confronto di quella del *Goldoni*, che sorride nella piazza veneziana e pare intrattenga la folla studiandone serenamente il carattere e il linguaggio, per poi animare una scena d'una sua commedia.

Il gesso del *Tartini* fu esposto alla mostra internazionale del '97, in Venezia.

*
* *

Ho già parlato di qualche scultore napolitano, ma senza far cenno di quelli che costituiscono la scuola moderna. È inutile dire che questo vocabolo « scuola » ha ora un senso ben diverso da quello che gli si attribuiva in altra epoca; e veramente fra gli artisti di cui mi propongo far parola, pochi e lenti vincoli si posson trovare, varie e forti dissomiglianze. Pure, qualcosa che li fa riconoscere napolitani sussiste; e dicendo napolitani voglio dire dell'Italia meridionale, escludendo soltanto la Sicilia per non abusare di quelle relazioni che, nel loro insieme, costituiscono oggi la scuola o ciò che può surrogarla.

R. Belliazzi: L'avvicinarsi della procella.

Un primo gruppo è formato da Raffaele Belliazzi, nato il 9 dicembre 1835, Giovan Battista Amendola, morto ancor giovane, e Achille D'Orsi, tutti e tre napolitani.

Il Belliazzi, spirito irrequieto, audace, ardente contro tutto ciò che sa di convenzionale, in gioventù fu anche pittore. L'opera sua più nota è forse il *Pastorello addormentato*, che trovasi nella Galleria nazionale moderna in Roma. La *Pinzochera* fu esposta in Parma nel '69; nel '72 apparvero in Milano *La Primavera* e *I figli del popolo;* l'anno appresso il Belliazzi espose in Vienna l'*Orfanella*, con cui affermò la sua spiccata tendenza a un verismo battagliero e direi anche democratico, del quale sono più o meno compenetrati tutti i suoi lavori, come il *Venditore di polli*, esposto a Torino nel 1880, e *L'avvicinarsi de la procella*, che è nel

F. Jerace: La Duchessa di Pescara

palazzo reale di Capodimonte. È pure sua, come ho già detto, la statua di *Carlo III,* nella facciata della Reggia di Napoli.

G. B. Amendola è diversissimo dal Belliazzi, sì che, se si potessero immaginare contemperate in unica persona le loro eterogenee facoltà, si avrebbe un artista di rara perfezione. Eppure anche l'Amendola è un antiaccademico; ma il suo verismo è gracile, quasi direi muliebre. A questo forse contribuirono i suoi reiterati viaggi in Inghilterra, dov'ebbe straordinario favore, e fu tratto a svolger temi gentili in bronzi o in terrecotte lavorati più con eleganza che con forza. Ne vediamo due esempî nella Galleria moderna in Roma: una *figurina di donna*, e *L'autunno*, rappresentato da un adolescente che cammina cantando con un tralcio di vite su le spalle.

La morte prematura impedì che il fine artista compiesse lo sviluppo del suo ingegno personale, anzi singolare nell'arte napolitana. Ci resta di lui un

ritratto assai caratteristico dipinto da Lorenzo Alma-Tadema, nel quale l'Amendola è figurato in atto di dar gli ultimi tocchi a una statuina d'argento, che è poi il ritratto della signora Alma Tadema, opera squisita, squisitamente ricordata dal celebre pittore.

Achille D'Orsi nacque nell'agosto del 1845 in Napoli, ma compì gli studî in Roma, ove modellò la statua di *Salvator Rosa.* Tornato nella città nativa, vi espose nel '76 *Il cabalista.* La vittoria però la conseguì l'anno appresso, quando apparve nella mostra di Napoli il gruppo dei *Parassiti,* che è forse l'opera sua più vigorosa, e in cui, esprimendo un soggetto del più basso realismo (due vecchi romani ubbriachi), seppe rimanere scultore, anzi statuario, per l'armonia della linea e per il profondo carattere delle figure. Questo gruppo è nel palazzo di Capodimonte.

V. Gemito: Carlo V (Palazzo Reale di Napoli).

L'intenzione satirica dei *Parassiti* diviene amara in *Proximuns tuus,* che è la più celebre opera del D'Orsi e una delle più famose della scultura contemporanea. Essa ricorda lo stile del pittore Millet, e veramente trascina nella scultura quel che è meglio adatto a svolgersi nella pittura o nella letteratura. A ogni modo l'artista vi palesa una straordinaria intensità espressiva, e, una volta veduta, quella laida figura di vecchio contadino accasciato per terra, non la si dimentica più. L'immenso favore ottenuto da *Proximus tuus* derivò dal soggetto d'indole sociale e demagogica, o meglio dal titolo, che ha sùbita efficacia. Questo lavoro desolante, crudele, modellato con un realismo non scevro d'esagerazione, fu esposto in Venezia nel 1881, e si conserva nella Galleria moderna di Roma, dov'è pure una statuetta del D'Orsi, bronzo pieno di grazia genuina, che rappresenta un pescatorello e s'intitola *A Posillipo.* Basta vedere insieme questi due lavori, per formarsi un criterio del vivo e vario ingegno dell'artista.

Come il Belliazzi e come l'Amendola, coi quali ho creduto di doverlo accompagnare, Achille D'Orsi non ha mai eseguito un monumento. Tutti e tre questi scultori hanno infatti uno spiccato orrore per l'arte accademica,

Achille d'Orsi: A Posillipo.

orrore che, positivamente, si rivela con lo stile personale, verista, scevro di convenzionalità, e negativamente, con la inettitudine alla composizione solenne. Di ciò non intendo censurarli, come non censurerei un poeta lirico di non scrivere un'epopea, un sinfonista di non comporre un melodramma. Ciascuno ha le sue tendenze e le sue facoltà; guai a forzarle.

Molti altri lavori dovrei citare del D'Orsi, ma mi limiterò al più recente: *Pathos*, statua in marmo esposta a Torino nel 1898.

Il secondo gruppo napolitano è formato da Francesco Jerace, Eugenio Maccagnani, Costantino Barbella, Filippo Cifariello e Vincenzo Gemito, dei quali soltanto l'ultimo è nato in Napoli.

Fino a quattordici anni il Gemito non aveva forse nemmeno aperto un libro, tanto umili erano le sue condizioni; ma allora, nel '66, appena entrato

nello studio del Caggiano, rivelò una natura artistica di tempra singolarissima. Due anni dopo modellava la delicata e penetrante figura del *Giuocatore*, che trovasi a Capodimonte. Vinto il concorso di Roma con un bassorilievo che rappresenta *Giuseppe venduto dai fratelli*, passò i quattro anni della pensione quasi sempre a Napoli, occupato principalmente a copiare la celebre statuina greca diosiniaca detta di Narciso. Dopo questa prova d'estrema diligenza si recò a Parigi, ove gli fu guida il pittore Antonio Mancini, suo compaesano e collega, e ottenne un improvviso trionfo esponendo una statuetta di *Fanciullo pescatore* subito acquistata dal Meissonnier, del quale egli eseguì allora il ritratto, capolavoretto di finezza e carattere; se ne conserva un bronzo nella Galleria moderna in Roma.

Nel '77 lo scultore Dubois, uno di quelli che il Gemito aveva più ammirato in Parigi, volle da lui il proprio ritratto in busto. Due altri busti assai vividi e belli apparvero nel Salon del '79.

F. Cifariello: Vendemmia.

Nell' 83 il Gemito tornò a Napoli, dov' ebbe commissione d' eseguire la statua di *Carlo V* per la facciata del palazzo reale, e in quell'occasione visitò la Spagna, smanioso sempre di ricerche talora sproporzionate con lo scopo. Il modello del *Carlo V* fu lavorato nello studio del Meissonnier, a Parigi; ma ormai il finissimo scultore dava segni evidenti di squilibrio cerebrale, sì che gli amici ebbero a metterlo temporaneamente in un asilo. Più tardi, accudendo egli a una squisita opera d'argenteria per la Casa Reale, ogni speranza di guarigione fu perduta, e d'allora in poi la luce non s'è più fatta in quella mente dove la fiaccola del genio aveva balenato.

Oltre la statuina del *Meissonnier* la Galleria nazionale moderna possiede un bozzettone in terra cotta di stile rude e grandioso, che rappresenta *Bruto*, e una graziosissima figurina in bronzo, *L'acquajuolo*.

Francesco Jerace nacque a Polistena, in Calabria, nel 1853, e, al contrario degli artisti del gruppo napoletano anteriore, rivelò subito una tendenza poco o punto naturalistica. Pure c' è nell'arte sua qualcosa della gentilezza che si trasfuse nell'arte di G. B.

F. Cifariello: *Ad majorem Dei gloriam.*

Amendola per i frequenti viaggi in Inghilterra; e la causa è la stessa. Infatti il momento culminante della sua carriera è nel 1882, quand'egli presentò i suoi lavori in esposizione privata a Londra.

Studiò dapprima con l'avo materno Francesco Morani, poi nell'Accademia di Napoli, nè si mosse da questa città quando, vinto il premio Stanziani, gli si offriva il soggiorno di Roma: simile in ciò al Gemito. La sua fama s'iniziò all'esposizione di Torino, nell'80, col busto *Victa* e col frammento monumentale *Germanicus*. Dopo il trionfo di Londra, espose in Parigi, nel 1887, il gruppo *Eva e Lucifero*, nel qual lavoro, come in *Victa* e nel busto *Arianna*, Francesco Jerace mostra di anteporre a qualsiasi altra qualità artistica la bellezza, nel senso più plasticamente voluttuoso della parola. E invero egli predilige il marmo al bronzo, particolare non comune ai nostri giorni; e lo predilige perchè soltanto nel marmo può accarezzare lungamente le forme delle sue creature, che egli compenetra di seduzione anche quando il soggetto ha spirito epico o tragico. Questo amore incondizionato de la bellezza, considerata non come suprema armonia quasi indifferente alla venustà del modello, bensì come delizia simile a quella che emana da la bellezza vivente, ha spinto talora Francesco Jerace a trascurare il carattere. Egli non tradisce il vero, ma lo vagheggia, e si salva dal cadere in basso per mezzo del suo gusto innato e poi raffinato, che lo fa tendere sempre a una scelta signorile. È un romantico aristocratico insomma, anche quando, per un momento, chiede l'ispirazione alla mitologia classica.

Nel '94 espose a Brera una nobile figura di *Vittoria Colonna*, e l'anno appresso, in Venezia, il busto del *Beethoven*, ch'è ora nel Conservatorio di S. Pietro a Majella. Da questo primo lavoro d'argomento musicale, se così posso esprimermi, egli ascende al monumento di *Gaetano Donizetti*, inaugurato in Bergamo il 26 settembre 1897, in occasione del centenario del maestro. È questa un'opera elegantissima che forse figurerebbe meglio in un giardino o in un'aula anziché in una piazza, e, quantunque modesta e leggera, è anche delle più estrose fra quante ne sono state erette in Italia nell'ultima metà del secolo, in memoria di grandi uomini. Il Donizetti è rappresentato a sedere su uno di quegli ampî sedili curvi marmorei che appajono nella maggior parte dei quadri dell'Alma-Tadema, e il suo atteggiamento esprime senza nulla di declamatorio l'ispirazione.

Coetaneo, o quasi, del Gemito e dello Jerace, EUGENIO MACCAGNANI si recò dalla nativa Lecce in Roma, e quivi formò la sua educazione artistica, quivi lavora da trent'anni, così che dovremmo metterlo anziché nella scuola

E. Maccagnani: Bozzetto del monumento a Garibaldi in Brescia.

napolitana, nella romana, se a questa si potesse dare un significato non del tutto aereo.

Modellatore fine e rapido al tempo stesso, egli ha già una produzione molto ricca, la quale comincia con un gruppo di rara gagliardia, *Il mirmillone e il retiario*, lotta gladiatoria, cui segue subito un lavoro di tempra

Benedetto Civiletti: T. Tasso morente.

affatto diversa, *Arabo sul camello*, esposto nel 1881 a Milano. La concezione classica dei *gladiatori* e la fattura squisita dell'*Arabo* si trovano congiunte in una *serie di testine* di soggetto romano, alle quali possiamo opporre a contrasto il largo busto di *Cleopatra*. *Com'è fredda!* figura di fanciullo che si bagna, esposta nell'83 in Roma, e conservata nella Galleria moderna nazionale, è il più vivo saggio di verismo che il Maccagnani abbia modellato; come il *monumento equestre a Garibaldi*, eretto in Brescia qualche anno dopo, è il più serio saggio di scultura monumentale, genere da lui non prediletto.

Ricordiamo fra i molti altri suoi lavori una *Vittoria*, bassorilievo per il monumento nazionale del Sacconi, sul Campidoglio, e la figurina di *dama romana* sdrajata su un magnifico letto, piccolo bronzo finitissimo, che provano ancora una volta la magistrale versatilità plastica dell'autore, il quale ultimamente, nel concorso delle sculture destinate al palazzo di Giustizia, in Roma, vinse la gara per il gruppo della *Legge*. Infine il Maccagnani ha vinto il concorso per il *monumento a Garibaldi* in Buenos Ayres.

Un altro coetaneo dei precedenti scultori è Costantino Barbella, nato in Chieti nel 1853, che esordì all'esposizione di Napoli, nel '77, con un gruppo di terracotta intitolato *Canzone d'amore* e rappresentante tre contadinelle abruzzesi che, tenendosi abbracciate in fila, camminano cantando. Questo è il tema tipico della produzione del Barbella, la quale sembra quasi tutta compenetrata da una canzone villereccia, come se egli, modellando, esprimesse le medesime idee, i sentimenti medesimi che esprimeva nel tempo stesso, componendo, Francesco Paolo Tosti, il trovatore abbruzzese che non possiamo staccare dai due amici e compaesani, il Barbella e il Michetti.

La filza dei titoli di queste canzoni modellate è già troppo lunga perchè la si trascriva intera; basterà citare *La partenza del coscritto* e il *Ritorno del soldato, Le amiche, Idillio, Su su* (figurina di ragazzo che beve da un fiasco), *Bum!* (figurina di ragazzo che stappa una bottiglia), *Credi a me, Soli, Onomastico del nonno*, tutte scenette minute, allegre o tenere, animate da un brio campestre affatto personale, ed eseguite ora in terracotta, ora in bronzo, con particolar diligenza.

Filippo Cifariello è il più giovane del gruppo napolitano. Nacque in Molfetta, presso Bari, credo nel 1863, certo in quel torno, e cominciò a studiare e farsi conoscere in Napoli.

L' inizio della sua carriera fu procelloso. Come il Duprè e come molti altri insigni scultori, appena egli espose la sua prima opera gli piombò addosso l' accusa d' aver formato sul vivo. Più tardi, in Roma, a proposito della figura di torturato, *Ad majorem Dei gloriam*, e in sèguito, a Venezia, per una *Testa di negro*, si rinnovò la brutta accusa; ed egli allora, per liberarsene una volta per sempre, modellò una figurina di negro, nuda, intera, che chiamò *Risposta*, se non ricordo male, e che mostrò come per lui il formare dal vero fosse inutile. E veramente la sottigliezza della modellatura a cui è giunto il Cifariello in questi e in altri lavori, è straordinaria. Basta rammentare il piccolo gruppetto *Les malheureux*, apparso nell' esposizione di Torino del '98 e in quella di Roma l' anno appresso, per avere un' idea di questa sua magica facoltà.

Ma egli non si restringe sempre ai lavori di minime proporzioni, nei quali del resto, come in *Malheureux*, sa esprimere con intensità il dolore; e sono pregevolissimi i suoi busti-ritratti, i più finiti e i più caratteristici che si possan vedere. Quanto alle opere di composizione, oltre quelle già mentovate, ricordiamo *Un corvo*, gingillo funebre che rappresenta un chierico accasciato sopra una bara; il nobile gruppo di *Gesù morto e la Maddalena* esposto a Palermo nel '91, fuso in bronzo e acquistato dalla Galleria nazionale moderna; finalmente, *Ultimi fiori*, delicatissima figura di giovane consunta, rimasta in gesso, non so perchè. È da augurarsi che tornando dalla Baviera, dove dirige la parte artistica d'uno stabilimento ceramico, il Cifariello voglia riprendere la preziosa opera e darle gli ultimi tocchi.

All'esposizione di Venezia del '99 egli mandò un *Modello di fontana*, varii busti elaboratissimi, tra cui noto il ritratto del pittore svizzero *Arnoldo Böcklin*.

Il duplice gruppo napoletano offre la maggior varietà e la maggior dovizi

Benedetto Civiletti: Archimede. Bronzo.

di fantasia, ma è quello in cui ha minore sviluppo la monumentalità; e il Maccagnani cui non può toccare questa nota, abbiam veduto che di napolitano non ha quasi nulla. Gli altri sono scultori-pittori. Poco importa che il solo Belliazzi abbia veramente esercitato la pittura; in tutti c'è la medesima tendenza e la medesima facoltà, spiccatissime nel più giovane, il Cifariello, e che derivano in parte da una speciale mobilità fantastica, in parte dall'alto influsso dominatore del Morelli.

*
* *

A capo del gruppo siciliano va messo Benedetto Civiletti, morto nel luglio '99 in Palermo, dov'egli era nato il 1 ottobre 1846.

A dodici anni cominciò a modellar pastori da presepe, nella bottega di un « pupazzajo »; ma poco dopo il pittore d'Antoni lo allogò nello studio dello scultore Giovanni Delisi, donde uscì il suo primo lavoro d'arte, un *Fauno*, esposto in Palermo nel '63, che gli valse una pensione del Comune, con la quale potè andarsene a Firenze e studiare presso il Duprè. Due anni dopo, il Civiletti modellò una statua di *Dante fanciullo*, cui seguì più tardi quella di *Beatrice*, esposta col *Dantino*, in Milano nel '72. Un'altra volta egli si provò a rappresentare la fanciullezza d'un grande, come per il *Colombo* aveva fatto Giulio Monteverde, e ne nacque una delle migliori opere, la più fine forse per la molteplice espressione del genio di conquista e della vita voluttuosa: *Cesare adolescente*.

Nel 1873 apparve all'esposizione di Vienna il capolavoro del Civiletti: *Canaris all'impresa di Scio*, e fu questo uno dei maggiori successi della scultura contemporanea. Il *Giulio Cesare* è senza dubbio opera più matura e più finita, ma quantunque ammiratissima all'eposizione di Napoli, nel '77, essa non ha quell'efficacia suprema che conquide la folla. E per folla intendo non solo la plebe ignara, la quale segue l'impulso di pochi, ma anche questi pochi che, senza poter giudicare dell'arte, sono capaci di sentirne il fàscino, sanno esprimerlo, e così dànno quella più larga gradazione della fama che chiamasi popolarità. Il Civiletti del *Dantino* progrediva col *Cesare*, ma aveva bisogno della miccia del palicaro perchè sfolgorasse l'incendio di questa popolarità.

Il gruppo del *Canaris* è ora nella Villa Giulia, a Palermo, ed è tanto conosciuto da rendere oziosa una descrizione.

Alla mostra di Napoli lo scultore siciliano fu presentato a Ernesto Renan, già entusiasta di lui per aver veduto due anni prima il gruppo dei *palicari* in Palermo. Allora il Civiletti, quasi in omaggio al grande scrittore francese, concepì *Getsemani* (Gesù nell'orto degli ulivi) e, poco dopo, *Cristo a' piedi della croce*, lavori rimasti in gesso.

Nel '78 espose a Parigi, oltre i due capilavori già noti, *Cesare*, *I palicari*, una statua di soldato napoleonico, *Vecchia guardia*, e a Torino, due anni dopo, un *Episodio dell'assedio di Missolungi*. Nell'86 vinse il concorso per una *statua equestre* e per un *bassorilievo* del monumento da erigersi a *Vittorio Emanuele* in Palermo. Molti altri lavori avremmo da ricordare, come la *Rosmunda*,

il *Giuocatore con l'anitra*, i monumenri funebri per *Isidoro La Lumia* e per la *baronessa Faccilino*, i busti-ritratti del *Renan*, di *Agostino Gallo*, di *Lionardo Vigo*, l'*Archimede*, statua in bronzo che trovasi nel palazzo reale di Palermo. Ma il lavoro di maggiori proporzioni è quello esposto nella città natia, nel 1891, *Il massacro di Dogali*, terribile gruppo di settanta figure, terribile ma inefficace per la composizione che veramente non è scultoria; appena

Mario Rutelli : La Nautica. Bronzo.

potremmo idearla espressa in bassorilievo, meglio e con tutta naturalezza in pittura.

Alla morte del Civiletti, quest' opera strana, che oserei anzi chiamar mostruosa, poichè i limiti essenziali d'un'arte non si aboliscono impunemente, è stata proposta per avere una collocazione possibilmente adatta, nel cortile del museo di Palermo. Ed è bene. Lì, in luogo ampio ma circoscritto, il gesso enorme potrà venire esaminato senza un fondo che ne turbi l'insieme,

e i suoi grandi pregi particolari di modellatura e di espressione potranno avere un degno apprezzamento.

Mario Rutelli nacque in Palermo il 4 aprile 1859; studiò dapprima con lo scultore Valenti, ornatista di molto merito, poi nell'istituto di Belle Arti della città nativa e di Roma. I suoi lavori mostrano grande versatilità: dal *mausoleo Deltignoro* alla *Bambocciata* che trovasi in Castelvetrano; dal trittico marmoreo dell'*Annunciazione*, nella cappella gentilizia dei marchesi di Torrearsa, al gruppo dell' *Azione*, nella piazza del Duomo di Monreale; dalla pensosa figura d'*Amleto* alla statua colossale *La riscossa del Vespro;* dai lavori decorativi della *fontana di piazza Termini*, al monumento per il filosofo *Nicola Spedalieri*, questo e quelli attualmente in esecuzione e destinati a Roma, egli si è provato in tutti i generi. Pure, qualche segno caratteristico di predilezione parmi si scorga per i soggetti violenti e per lo stile grandioso, anche a scapito della finezza e della profondità. E questo risulta evidente nel gagliardo gruppo degl' *Iracondi*, episodio dell' Inferno dantesco, che si conserva nella Galleria moderna in Roma.

Ma il Rutelli è ancora abbastanza giovane perchè se ne possa sperare opere non meno estrose e, al medesimo tempo, più mature. Egli infatti, a differenza della maggior parte de' suoi colleghi, studia con instancabile alacrità, sempre in moto per visitare i monumenti dell' arte italiana, che già conosce come pochi.

Assai più giovani del Rutelli e palermitani anch'essi, citiamo Antonio Ugo e Giovanni Nicolini, autore quest'ultimo del busto del *Galliano*, presso Piazza d'armi, in Roma, e della *Piccola sentinella* che è nel museo artistico-industriale, pure in Roma, ov' egli è ora pensionato di scultura nella scuola superiore d' arte.

Or eccoci innanzi ai due artisti che rappresentano oggi la scultura siciliana per mezzo di attitudini opposte, sì che dal confronto ciascun d' essi risulta più luminosamente caratterizzato. Il primo, Ettore Ximenes, nacque nel 1855; il secondo, Domenico Trentacoste nel 1860, entrambi in Palermo.

Se dovessimo citare tutti i lavori dello Ximenes, questo capitolo riuscirebbe sproporzionato. Figlio di scultore, egli cominciò prestissimo a modellare, e da allora non ha mai cessato di produrre con vertiginosa rapidità. Non credo anzi vi sia chi possa gareggiar con lui nella prontezza dell' immaginativa, la quale è sorpassata dalla facoltà modellatrice per cui egli sembra il poeta improvvisatore della plastica. Ma dall' insieme di queste due prerogative, ajutate dalla serietà dello studio, viene eliminato quel che suol esserci di troppo facile e di troppo volgare negl' improvvisatori. Ettore Ximenes pensa, discute; se al momento dell' ispirazione non ha chi possa seguirlo, significa non già ch' egli abborracci per deficienza o per bassa fretta, bensì che le sue facoltà scultorie sono di lor natura alate.

Cominciò a studiare in Palermo, ma si maturò a Firenze; e in questo, solo in questo gli assomiglia perfettamente il Trentacoste, il quale poi se ne andò a Parigi, donde tornato nel '95 ha ripreso dimora in Firenze, la sua città prediletta. Al contrario lo Ximenes, che oggi abita in Roma, è stato sempre in movimento, a Palermo, a Firenze, a Milano, a Roma, in Urbino,

Mario Rutelli: Gli iracondi.

dove ha insegnato scultura e diretto l'istituto di Belle Arti, e finalmente anche a Buenos-Ayres, ov'è tornato una seconda volta e si prepara a tornare una terza.

Della sua gita in America vale la pena dare un cenno, perchè si abbia un'idea tipica della sua faconda intelligenza. Banditosi il concorso per un *monumento al general Belgrano*, in Buenos-Ayres, lo Ximenes vi prese parte e vinse. Ma, o per intrigo di chi voleva affidare ad altri il lavoro, o per sincero desiderio che il monumento riuscisse più sontuoso di quel che s'era pensato prima, quel comitato raddoppiò la somma del compenso prescrivendo una seconda gara. Il caso era nuovo. Ettore Ximenes, che trovavasi già in Buenos-Ayres, non titubò un istante: rifece il bozzetto magnificando il primo senza mutarne la parte sostanziale, e di nuovo vinse.

Ecco ora le opere di maggiore importanza ch'egli ha eseguito in un ventennio:

L'equilibrio, figura di giovinetto acrobata, esposta nel 1877, a Napoli.

Cuore di re (Vittorio Emanuele), e *La morte di Ciceruacchio* (Angelo Brunetti fucilato insieme col figlio): esposizione di Torino, 1880.

Cesare morto, grandiosa figura esposta in Roma nel 1883.

Cuore, bizzarra illustrazione dell'omonimo libro del De Amicis, bronzo esposto a Venezia nel 1887.

Achille ed Ettore (il cadavere dell'eroe trojano miseramente trascinato dal carro del vincitore che lo contempla ancora minaccioso, ma scosso e quasi convulso nel suo atteggiamento d'orgoglio). Bologna 1888.

Monumento a Garibaldi, in Milano, vinto per concorso nell'87 e inaugurato nel '96.

La Rinascita, statua esposta in Venezia nel 1895, a Parigi quest'anno, fusa in bronzo per la Galleria nazionale moderna.

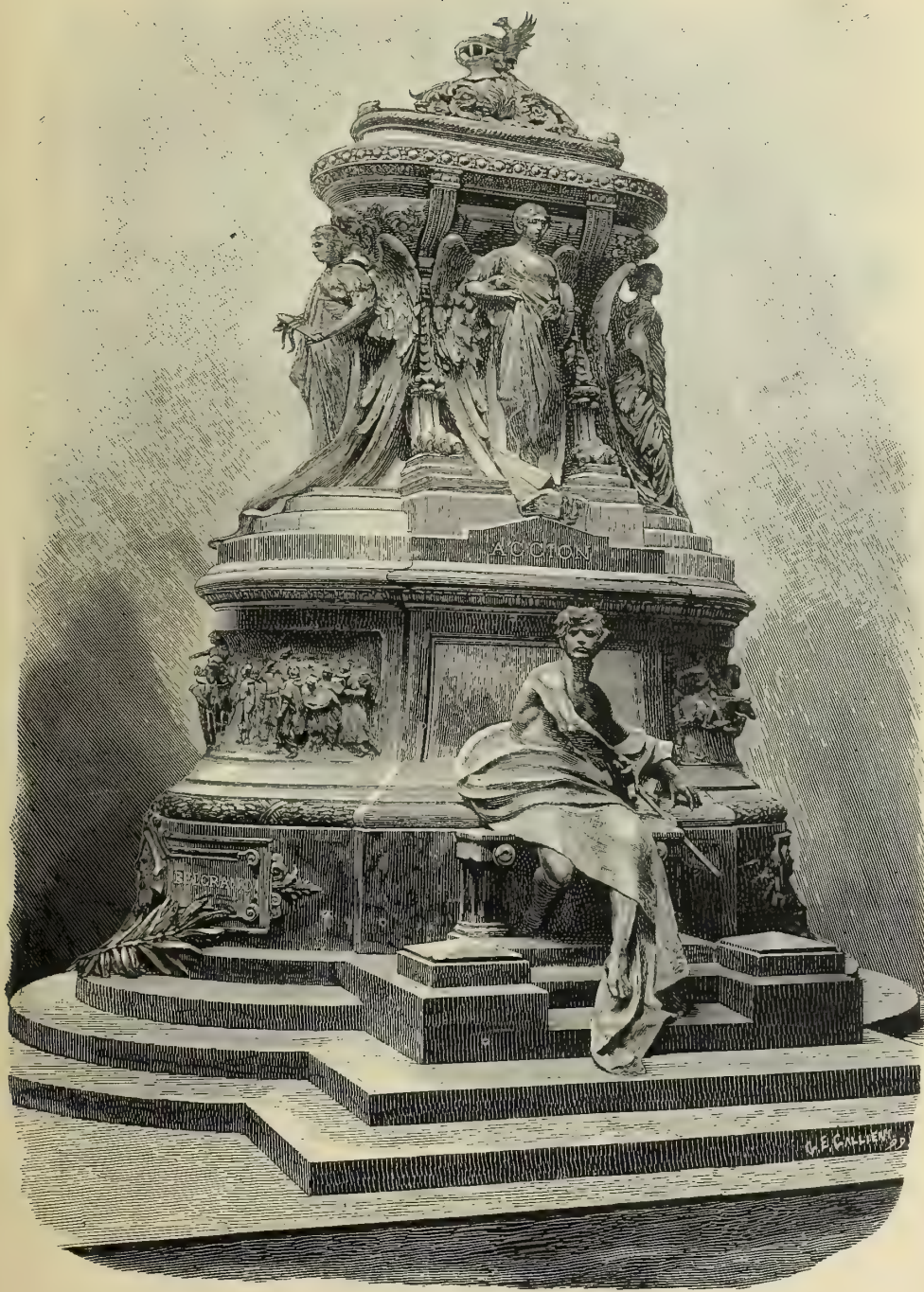
Busto-ritratto del dottor Durante, esposto pure in Venezia, nel '99.

Monumento a Pietro Toselli, inaugurato in Peveragno nel giugno dello stesso anno.

Il pomo di Paride (Paride e le tre dee), gruppo non ancora esposto.

Monumento al general Belgrano, per Buenos-Ayres, non ancora finito.

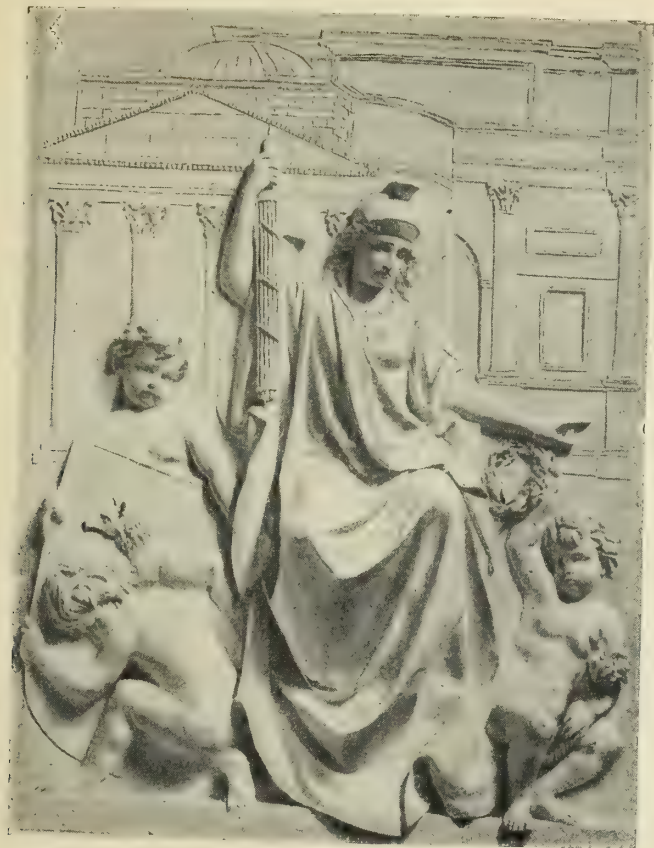
Domenico Trentacoste, nato in Palermo nel 1850, andò a studiare in Firenze, a diciotto anni, e lì, davanti alle opere del primo Rinascimento, si sentì pervadere da profonda tenerezza, quasi immaginando che gli autori le avessero lavorate in ginocchio, piuttosto col soffio che con le mani. E tale appunto è l'impressione che si prova innanzi alle migliori opere del Trentacoste: esse palesano una specie di devozione in chi li modellò; non importa se questa religiosità abbia per nume la bellezza plastica invece d'una potenza soprannaturale.

Dopo due anni di soggiorno in Toscana, andò a Parigi, ove presto cominciò a eseguire una serie di ritratti, come quelli della *Signora Buonsollazzi* e del *figlio*, del *Mathieu*, della *pittrice Samoran*, del bonapartista *Jolibois*, dell'abate *Lambert*, del colonnello *Herbillon*. Espose inoltre al Salon un bustino marmoreo, *Fiori di campo*, e il busto, pure di marmo, intitolato *Beatrice*, acquistato dalla signora Faure, che l'anno appresso ('86) volle il proprio *ritratto*

Ettore Ximenes: Mausoleo al generale Belgrano, a Buenos-Ajres.

e quello d'un suo *figliuolo*. A riscontro di *Fiori di campo* l'artista modell un altro bustino, *L'edera* ('86), e nell'anno medesimo, i ritratti di *Gaston Faur* e della *moglie* di lui, ai quali dobbiamo aggiungere quelli del *Lalou*, direttor del giornale « La France », della *signora Lion* e della *signora Herbillon*. Nel l'87 espose la *Pia de' Tolomei*, e nell' 89 un busto in terracotta, *Costume ita liano del XIV secolo*, e un busto in marmo, *Cecilia*, ora nella Royal Academ di Londra. Nel '90 apparvero la statua *Autunno*, e un *gruppo decorativo* che orn la sala da pranzo della contessa de Rancy, a Parigi. L'anno seguente il Tren tacoste scolpì la statua di *Diana* e il *ritratto del pittore Edwin Long*. Nel '9 pose su una tomba nel cimitero di Montmartre il bronzo *Dolore*, figura mu liebre di gran sentimento, e modellò i [ritratti di miss Ethel Long e c miss Ethel Burghess, figlie di due pittori inglesi, della *Philips*, sorella d critico d' arte, e della *signora Martin*. Altri ritratti eseguì l' anno dopo, u busto *Diana*, e due *cavallini* di bronzo. Nel '94 compì l'*Ofelia* e la *Derelitt* che apparvero nella prima esposizione internazionale di Venezia. La *Derelitt* rivelò il Trentacoste all'Italia, dov'egli allora fece ritorno, scegliendo per su dimora Firenze. Nel '96 espose a Torino la *Pia de' Tolomei* e il bellissimo bust

Domenico Trentacoste: Ave.

Alla fonte, che trovasi ora nella Galleria moderna in Roma. Anche a Torinc due anni dopo, mandò il busto *Ave*, opera di rara delicatezza. Infine, all'espo sizione di Venezia, nel '99, presentò la statua in marmo che è il più finit non il più bello de' suoi lavori, *La figlia di Niobe*.

Lo scultore palermitano, educatosi a Firenze, ove recava in germe dall

Giuseppe Prinzi: L'archeologia.

nativa isola la sua delicata personalità artistica, sviluppatosi poi in Parigi, pur serbando sempre il carattere di autodidatta, occupa ormai uno dei primi posti nell'arte contemporanea, ed è fra i pochissimi i quali, di fronte alle nuove aspirazioni che ci vengono d'oltralpi, sanno congiungere al pregio della tecnica il valore del sentimento. Ed è bello vedere in lui una manifestazione di quella medesima scultura siciliana che nello stesso tempo produce un Ximenes, meraviglioso artista il quale può insieme ideare un monumento accarezzare un busto, dipingere un ritratto a pastello, schizzare una caricatura, modellare un gruppo tragico e una statua di grazia serena.

Al gruppo palermitano bisogna aggiungere il messinese, di cui i decani erano SARO ZÀGARI, morto assai vecchio da qualche anno, e GIUSEPPE PRINZI, nato l'11 settembre 1833, morto a sessantadue anni in Roma, ove dimorava fin dal '40. All' Accademia di S. Luca era stato suo maestro un altro messinese, l'incisore Aloysio-Juvara; ma in sostanza egli appartiene alla scuola romana del più rigoroso accademismo, come si vede da' suoi principali lavori, Il *monumento al cardinal Mattei,* nella basilica di S. Pietro, quello a *Monsignor Pila,* in S. Andrea delle Fratte, i due *bassorilievi* della cattedrale di Rugusa.

Quantunque dell'età stessa, non pare della stessa generazione GREGORIO ZAPPALÀ, nato in Messina il 13 dicembre 1833 e recatosi giovane in Roma, ove dimorò sin verso il '90. De' suoi lavori rammentiamo il *S. Pietro,* statua

per la facciata della basilica di S. Paolo; l'*Aida,* graziosa figura modellata quando più furoreggiava l'omonimo melodramma del Verdi; la egregia statua sedente per la *tomba dell'architetto Fiore,* in Messina; le sculture della *fontana* di Piazza Navona. Lo Zappalà aveva preso parte al concorso per la erezione di questa fontana, da fare riscontro a quella del Moro, dall'altro lato della « fontana dei quattro fiumi », capolavoro berniniano; ma il comitato diede la palma al Della Bitta. Allora il Circolo Artistico di Roma protestò, e con tale energia, da dover venire a un accomodamento: la statua centrale, *Nettuno in lotta con un mostro,* fu lasciata al Della Bitta; le figure in giro della vasca furono affidate allo Zappalà, che veramente aveva presentato un bozzetto di straordinario pregio decorativo. E così la fontana serba un certo carattere d'ibridismo: la statua di mezzo è di stile accademico; le sirene, i cavalli marini, i putti, capricciosissimi questi e degni d'un Bernini, sono di stile barocco-moderno.

Ritiratosi nella città nativa, Gregorio Zappalà ha prodotto ben pochi lavori notevoli. E lo stesso si può dire di Giovanni Scarfì, nato in Messina nel 1852, il quale studiò in Roma col Monteverde e col Masini e diede un saggio di forte, vera e compiuta modellatura nella statua funeraria dell'avvocato *Francesco Saya,* che trovasi ora nel camposanto di Messina, dove sono pure altri lavori dello stesso artista.

Lio Gàngeri invece, alquanto maggiore dello Scarfì, rimasto in Roma, vi ha potuto svolgere per intero le sue facoltà. La Galleria nazionale moderna ha di suo un marmo, *Fulvia che punzecchia la lingua del teschio di Cicerone,* lavoro magistrale a dispetto del tema raccapricciante. I ritratti di *Vittorio Emanuele* e di *Umberto,* in costume da caccia, il busto del *Mazzini* nella Villa di Messina, meritano d'essere ricordati. Ma la sua opera maggiore è il monumento a *Marco Minghetti,* che sorge in piazza S. Pantaleo, a Roma. Il Gàngeri dirige ora l'istituto di Belle Arti in Carrara.

Coetaneo e concittadino del Gàngeri, Gaetano Russo cominciò a farsi conoscere esponendo nell'80, in Torino, una leziosa figura di *Fioraja* cui seguirono due gruppetti vivaci, ma leziosi anch'essi, *Dammi un bacio, Il solletico.* L'arte sua non è questa; lo provano lavori di tutt'altro genere, come il *monumento al poeta Felice Bisazza,* nel camposanto di Messina, e, molto meglio, il *monumento a Cristoforo Colombo,* in New-York. Quest'opera, vinta per concorso, ha un carattere di spiccata originalità. La statua di Colombo sorge su un'alta colonna rostrata, alla base della quale un genietto volge un globo per cercarvi il « nuovo mondo ».

XII.

I contemporanei. *Scultori francesi*: Carrier-Belleuse — Frémiet — Carpeaux — Dubois — Chapu — Hiolle — Rodin — Bartholomé — Carriès. *Scultori tedeschi*: Tilgner — Begas — Hildebrand — Seffuer — Tuaillon — Flossmann — Waderè. *Scultori inglesi e americani*: Cardwell — Frampton — Greenough — Rogers Mead — Ezekiel. *Scultori belgi*: Van Der Stappen — Braecke — Meunier — Le Roy. *Scultori spagnoli, slavi*, ecc. ecc.

Se nella parte storica ho potuto industriarmi a non rendere sproporzionate le notizie degli scultori italiani al confronto di quelle sugli stranieri, nella parte che possiamo chiamare di cronaca non l'ho nemmeno tentato; nè credo dovermene giustificare, dal momento che c'è pure un proverbio il quale dice: sa più un pazzo in casa sua, che un savio in casa d'altri.

La materia di questo capitolo è fornita dai periodici artistici inglesi, francesi e tedeschi, e dai cataloghi delle principali esposizioni artistiche recentemente aperte in Londra, Parigi, Berlino, Monaco di Baviera, e Venezia. Di alcuni scultori non essendomi riuscito trovare i dati biografici, mi limito a citare qualche lavoro e il luogo di nascita e di residenza; gli altri li aggruppo per nazioni, in ordine cronologico.

E comincio dai più numerosi, i francesi.

P. Carrier-Belleuse nacque in Anisy-le-Château, dipartimento dell'Aisne, nel 1824, fu allievo del David d'Angers, ed esordì al Salon del '51 con due medaglioni in bronzo. Sei anni dopo espose *L'amour et l'amitié*, gruppo pure in bronzo, e varî ritratti. Guadagnò premî nelle nostre dal '61, '63, '66 e '67. Scultore leggero, elegante, i suoi lavori, spesso ispirati dall'attualità, hanno talora un pregio da suppellettile più che un vero significato estetico e durevole. Invero il suo maggior merito è quello d'avere rinnovato co' suoi disegni i motivi della manifattura nazionale dirigendo la parte artistica della fabbrica di Sèvres. E in questo non ebbe rivali. L'arte applicata all'industria gli è debitrice d'un gran numero di forme nuove e piene di grazia; meglio che nella rappresentazione delle idee e dei sentimenti, la sua feconda operosità si esercitò in queste creazioni più modeste ma non meno utili.

E. Frémiet: Età della Pietra.

Le principali opere del Carrier-Belleuse sono: *Giove ed Ebe*; la *Vestale*; *Salve Regina*; la *Morte del general Désaix*; la *Baccante*; *Psiche abbandonata*; *Ebe dormente*, figure modellate da mano provetta e gentile, ma alquanto leziosa. Poi i busti di *Napoleone III*, di *Ernesto Renan*, *Jules Simon*, *François Arago*, (1884), e per ultimo quello assai bizzarro del *general Boulanger*, in bronzo e marmo, esposto nel 1887, anno in cui lo scultore morì.

Emanuel Frèmiet nacque a Parigi nel 1824, e cominciò a studiare con François Rude, suo zio. Ma presto lasciò la insigne guida, sentendosi attratto verso un'arte assai diversa, per la quale è ora il primo scultore animalista della Francia e forse del mondo, successore ed emulo del Barye.

Impiegatosi nella clinica della scuola di medicina, vi si dedicò per qualche tempo a modellare i pezzi anatomici del museo Orfila, ed eseguì gli *studi*

zoologici e miologici che si vedeno al Jardin des Plantes. Finalmente potè abbandonare queste ingrate fatiche, quando espose la sua prima vera opera d'arte, una *Gazzella*, nel 1843.

Ecco i principali lavori del Frémiet.

1847, *Dromedario ;* 1848, *Ravaude et Mascaran ;* 1849, *Matador ;* 1850, *Cane ferito che corre* (al Luxemburg) ; 1853, *Il cavallo di Montfaucon ; Ravageot et Ravageode ;* 1861, *Il centauro Tereo ; Gatto di due mesi ; Centauro che trasporta un orso ;* 1892, *Gattino*, bronzo argentato, *Cane da tasso*, bronzo dorato, *Fauno e orsacchiotto*, bronzo dorato (esposti a Monaco) ; 1895, *Urang-*

P. Dubois : Giovanna d'Arco.

utang e selvaggio di Borneo (Salon), *Gorilla che rapisce una donna* (Venezia ; 1897, *Gruppo di cavalli* da corsa, bronzo argentato, (Venezia).

Le opere di figura umana sono :

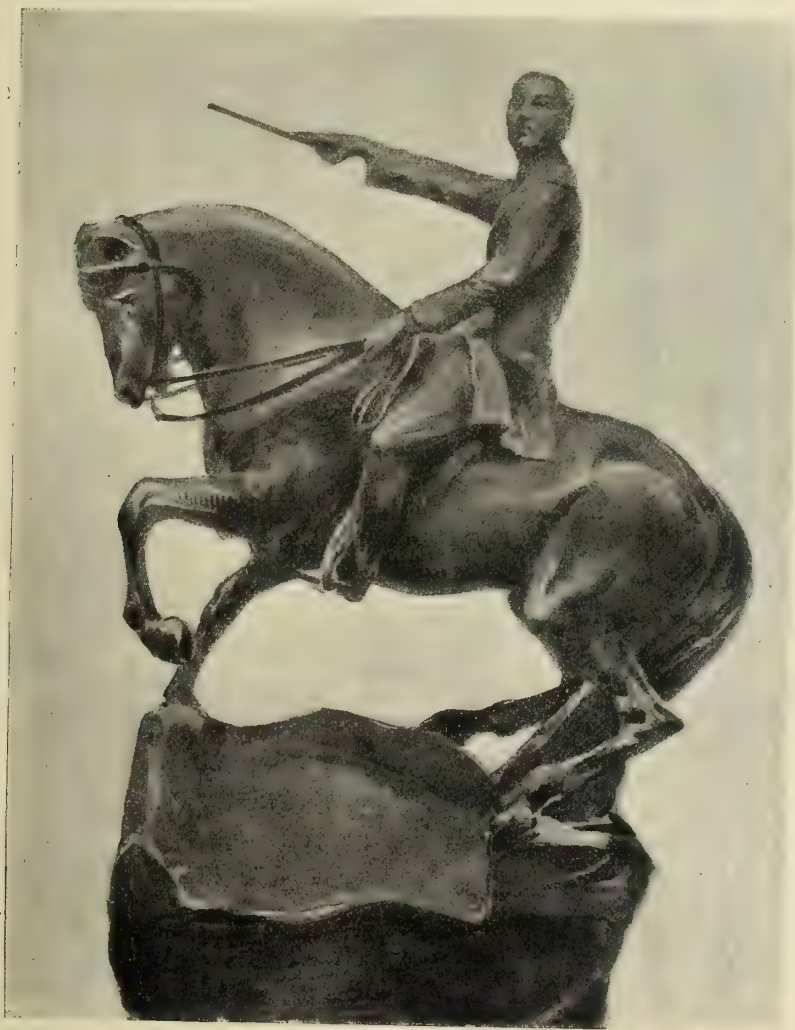
1861, *Cavaliere Gallo :* 1864, *Capo Gallo :* . . . . *Un ladro :* un *Marabout ;* statuetta di *Napoleone III ;* un *fantino : il Gran Condé :* l'altorilievo d'*Olivier Clisson :* la statua equestre *Velasquez* (Salon 1890) ; il ritratto del *Meissonnier ;* un progetto di statua del *Lesseps : Santa Genoveffa*, e infine *Giovanna d'Arco*, l'eroina prediletta da gli artisti francesi, già idoleggiata da gli scultori Rude, Chapu e Dubois (vedi « Bibliographie de Jeanne d'Arc racontée par l'image », Le Nordez).

J. Baptiste Carpeaux nacque a Valenciennes nel 1827 e morì nel 1875. Suo maestro fu Francesco Rude, e maestro in un senso oggi divenuto assai raro, e cioè guida e lume di tutta la carriera artistica. Nel '53 il Carpeaux

A. Chapu: Principessa di Galles.

espose nel Salon la sua prima opera, *Il ricevimento di Abd-el-Kader alla corte di Napoleone III a Saint-Cloud*; l' anno appresso vinse il premio di Roma. Tornato in Francia nel 1859, espose il *Pescatorello napolitano che ascolta il ronzar della conchiglia*, statua in bronzo ricca di vivacità e di grazia, che però non poteva non ricordar troppo quella del Rude, il *Pescatorello con la testuggine*. Nè raggiunse la piena originalità coll'*Ugolino tra i figli*, esposto nel '63 e poi collocato nel Giardino delle Tuileries, a riscontro della copia del *Laocoonte* da cui evidentemente deriva. Quell'anno stesso modellò due statue: *La giovinetta della conchiglia*, variazione dal *Pescatore*, e *Palombella*, figura di forosetta Sabina. Ma nel '66 apparvero il modello in gesso de' grandi bassorilievi per il padiglione di Flora (*La Francia che reca la luce al mondo e protegge l'Agricoltura e la Scienza*) che rivelò tutta la sua personalità scultoria, e la statua del *Principe imperiale con un cane da caccia*. L'anno dopo espose la traduzione in marmo di questa figura e dell'*Ugolino*, tre busti in bronzo e un busto in marmo di bel carattere, intitolato *La Rieuse*. Fra gli altri suoi lavori

emerge *La Danza*, gruppo di nove figure per il Nouvel Opéra, ove son pure L'*Armonia* (tre figure) di François Jouffroy ; *La Musica strumentale* di Eugène Guillaume ; *Il Dramma lirico* (quattro figure) di Jean Joseph Perraud ; oltre le seguenti statue : *L'Idillio*, di Eugène Aizelin ; *La Cantata* di Henri-Michel-Antoine Chapu ; il *Dramma*, di Jean-Alexandre-Joseph Falguière ; *Il Canto*, di Paul Dubois e U. Jules Vatrinelle ; infine i quattro medaglioni : *Bach*, *Pergolese*, *Haydn*, *Cimarosa*, di Charles Alphonse Gumery.

Ho nominato Paul Dubois. Egli nacque di ricca famiglia nel 1829, a Nogent-sur-Seine (Aube), e, dopo aver preso la laurea d'avvocato, fu ammesso nello studio dello scultore Toussaint presentando alcuni schizzi. Aveva già

A. Rodin : Monumento di Ljnet.

ventisette anni ; dovè dunque affrettarsi ad apprendere, e, compiuto un biennio di assidua preparazione, si recò in Roma, nel '58, a perfezionar lo stile che mostrava una spiccata tendenza verso il purismo. Nel '63, tornato a Parigi, espose un *San Giovanni* cominciato a modellare in Firenze e finito in Roma; due anni dopo compiè la sua seconda statua, *Cantore fiorentino*, premiata con

medaglia d'oro. In queste due opere il Dubois rivela quella finezza tranquillla, anche un po' fredda, in cui si svolse il suo stile sull' esempio dei classici antichi e dei Toscani del Quattrocento, la quale poi raggiunse l'apice, dando la vittoria all'influsso greco-romano, nell'impeccabile marmo, *Narciso*, esposto l'anno 1867. L'altro influsso aveva il sopravvento nel gruppo ch'egli espose col *Narciso*: *La Vergine col Bambino*. Scolpì poi altre opere delicate, sapienti, finitissime, ma senza vero soffio di vita e come appartenenti a un' epoca meno pensosa e molto meno agitata della nostra; eseguì pure molte meda-

V. Oscar Tilgner: Ritratto di signora.

glioni e busti, rimanendo sempre fra gli artisti poco produttivi, i quali si fanno un dignitoso scrupolo di licenziare un lavoro che non sia lungamente carezzato.

H. Michel Antoine Chapu, nato a Lemée, dipartimento di Seine-et-Marne, il 29 settembre 1833, fu allievo dei due famosi scultori Pradier e Duret, e del pittore Léon Cogniet (1794-1880). A ventidue anni, vinto il concorso per la pensione di Roma, si recò a Villa Medici, ove scolpì la statua di *Trittolemo* (1859). Nel '63 espose al Salon *Mercurio che inventa il caduceo*, statua in marmo, e il busto in bronzo di *C. Sédille*. L'anno appresso espose un altro lavoro simile, ritratto del pittore *Léon Bonnat*. La statua del *Seminatore* apparve nel '66 al Salon, nel '67 all'esposizione universale, e mise il

suo autore nella prima fila degli scultori francesi viventi. Ricordiamo inoltre *La morte della ninfa Clizia*, il busto del dottore *Desmarres*, l'*Arte meccanica*, gruppo scolpito in pietra per il Tribunale di Commercio di Parigi nel 1864, *La Cantata*, pure in pietra, per il teatro del Nouvel Opéra, *Plutone*, statua in marmo esposta nel Salon dell'84; infine le quattro elegantissime figure delle *Stagioni* per *Les magasins du printemps*.

R. Begas: Particolare del monumento a Guglielmo I.

Ernest Hiolle nacque come il Carpeaux a Valenciennes due anni dopo di lui, il 5 maggio 1834. Dallo studio del Jouffroy passò alla Scuola di belle arti in Parigi, dove conseguì il secondo premio di Roma, nel '56. La sua prima opera, esposta nel Salon, fu il busto in marmo di *Robert Fleury*. Nel '78 apparvero all'esposizione universale di Parigi il gruppo *Arion*, che fu acquistato dal Governo, e la statua *Narciso*, entrambi in marmo. Modellò in seguito la *statua commemorativa* del monumento eretto a Cambrai pei caduti nella

guerra franco-prussiana, la statua del *general Joy*, quella di *S. Giovanni di Matha*, destinata al Pantheon ma rimasta in gesso, e molti busti-ritratti, come quelli del Viollet-Le-Duc, del Chenavard, degli scultori *Jouffroy* e *Carpeaux*, del *frate Libanos* e d'una *Giovine italiana*, questi due ultimi esposti nel Salon dell'84.

Inauguratosi a Valenciennes il *monumento al Watteau*, opera lasciata incompiuta dal Carpeaux e finita da Ernest Hiolle, questi, sebbene sano e forte, moriva a cinquantatrè anni, senza poter terminare una statua di *Eva*, cominciata da giovane con una modella che, preso marito, non aveva più voluto posare. E veramente quest' *Eva* era nata *Venere*, e lo scultore le aveva mutato nome appunto perchè gli era mancato l'originale vivente in cui la sua idea di Venere s'era trasfusa.

Augusto Rodin è oggi lo scultore francese più conosciuto all'estero. Nacque in Parigi nel 1840, e furono suoi primi maestri l'elegante Carrier-Belleuse e il grande animalista Barye. Trascrivo dal catalogo dell'esposizione di Venezia nel 1897: « Nel '64 un primo tentativo, *L'homme du nez cassé*, figura energica e bizzarra, rivelò una vivace personalità. Espose per la prima volta al Salon del '75. Da allora in poi le sue vittorie artistiche non si contano. Lo Stato acquistò *L'età del bronzo* e il suo *San Giovanni*. Magnifico *Il bacio*, gruppo raffigurante l' amplesso eterno di Paolo e Francesca. I *Borghesi di Calais* si considerano come un capolavoro di evocazione storica e meritarono al Rodin di venire assomigliato al Michelet. Quest'artista vuol trasfondere nelle sue creazioni un fremito di vita, vuol farle sentire, agitarsi, lottare, soffrire ».

Nel Salon dell'84 espose un busto di *Victor Hugo*, bronzo, e uno del *Dalou*, gesso; un altro *busto-ritratto* a Monaco, nel '92, e un altro, quello del pittore *Jean Paul Laurens*, ivi stesso, l' anno seguente. All' esposizione della Società nazionale, in Parigi, nel '95, v'erano di suo una figura del monumento di Calais (*I borghesi*), un busto d'*Octave Mirbeau*, una *testa* in marmo; e nel Salon del '96, un gruppo, *Vecchiezza e adolescenza*. Nell'esposizione internazionale del Circolo artistico di Monaco, oltre il busto del *Dalou*, aveva tre lavori nuovi, fra i quali un *Fauno sedente con una donna sulle ginocchia*, in gesso. Per ultimo, a Venezia nel '97 espose cinque gessi: *Gruppo d' uomo e donna; Schizzo per il monumento a Victor Hugo; Ombra che si tiene il piede (Disperazione); Ugolino; La sorgente*. E nello stesso anno, a Parigi, un gruppo in marmo, *Amore e Psiche*.

Albert Bartholomè nacque a Thiverval il 29 agosto 1848; fin quasi a quarant'anni si dedicò alla pittura, espose varî quadri, fra cui *Il pane*, e un *ritratto del Marchese di F.* nel Salon dell '84. A Venezia, nel '95, egli aveva un'opera di scultura, *L'unione oltre tomba;* un' altra a Monaco l' anno dopo, *Alla fonte*. Nel Salon del '92 il Bartholomè espose uno strano insieme di *due figure* (non ardisco chiamarlo gruppo), una virile e una muliebre, nude e viste da tergo, per la porta d'una tomba; e nel Salon del '95 il *monumento ai morti* in cui non si vede un solo volto per intero. Curiosa predilezione questa di rappresentare la figura umana privandosi di quel che ha di più nobile e più espressivo! Eppure, non è unico in ciò, anzi se il caso è raro per la scultura contemporanea, nella pittura è oggi assai frequente senza esser meno vizioso.

Di JEAN CARRIÈS, nato a Lyon nel 1855, morto a Parigi il 1.° di luglio 1894, la Societé nationale des Beaux-Arts raccolse le seguenti opere postume nell'esposizione del'95: *Autoritratto ; Satiro ; L'Infante ; Testa di giovinetta*, medaglione; *Testa di guerriero; Mendicante russo; Ritratto d'un giovane;* e i busti del *Velasquez*, di *Franz Hals*, di *Jules Breton*, del *Vacquerie*, d'una *donna* e di due *fanciulli*. Tutti questi lavori erano in cera perduta. Un busto di *monaca*, in gesso, da eseguirsi in terra smaltata; varî modelli di busti, pure in gesso, da eseguirsi in cera perduta o in terra smaltata; il modello d'una *porta* e i particolari di essa. Infine il *Martirio di S. Fedele*, in gesso, gruppo ordinato da un anonimo per un monastero del dipartimento del Rodano. Al Carriès si deve la scoperta della speciale terra da vasi di cui si serviva, la quale restò ignorata fino al '92.

G. Frampton : I Pargoletti.

Fra gli scultori tedeschi nominiamo un solo austriaco, VICTOR OSCAR TILGNER, di cui William Ritter scrisse (Gaz. des Beaux-Arts, 1897, tomo 17): « . . . . se il Tilgner fu evidentemente un grande artista, egli ebbe un torto, che del resto ha in comune con tutti i Viennesi della sua generazione, e al quale il gusto pubblico trascinava irresistibilmente: non s'è mai guarito dell'influsso del secolo XVIII. Egli ha lasciato molte opere leggiadre, eleganti, graziose, pochissime opere belle ».

C. Meunier: Lo scaricante.

Il decano degli scultori germanici è RHEINOLD BEGAS, nato in Berlino il 15 luglio 1831, del quale il Museum (Lieferung 18, Jahr 4) riproduce il busto-ritratto marmoreo di *Adolf Menzel*, che appunto è il decano dei pittori tedeschi (n. a Breslavia 8 dicembre 1815). Il busto fu eseguito nel '76.

ADOLF HILDEBRAND nacque a Marburg il 6 ottobre '47, e da alcuni anni risiede in Firenze. All'esposizione di Monaco, nel '96, aveva una figura di bronzo, *Marsia*, e due gessi, uno *studio di testa virile*, e una *Scena di bagno*, in bassorilievo. Il Museum (Lief. 10, Jahr

III) riproduce un suo busto del pittore svizzero *Arnold Böcklin,* eseguito in bronzo e patinato di verdescuro un po' più chiaro nella barba e nei capelli.

Di Karl Seffner di Lipsia leggo nel citato catalogo dell'esposizione di Venezia del '97: « . . . n. a Lipsia nel '61. Studiò in quell'Accademia, a Berlino, in Italia, a Parigi. Fu premiato con medaglia d'oro a Monaco nel '93. Fra i suoi busti è particolarmente degno di nota quello del *Re di Sassonia;* tra le opere di maggior polso un gruppo in marmo. *L'angelo della pace,* e il *monumento a Carlo Heine,* nella sua città ».

Van Derstappen: David.

Nel '96 il Seffner espose a Monaco una statuetta in bronzo, *La caccia a volo* (Der Fliegenfänger), e l'anno appresso, in Venezia, il busto marmoreo, leggermente colorito, del *professor Wiedemann.*

Ludwig (o Louis, come pare preferisca firmarsi) Tuaillon nacque a Berlino nel 1862, e all'esposizione di quella città il suo nome acquistò fama quasi d'un tratto nel' 65, per mezzo d' una strana figura equestre intitolata *Amazzone.* L'insieme è nuovo, piuttosto povero di linea e di fattura veristica delicata in alcune parti, cruda in altre. L'Amazzone, armata di scure, è quasi nuda sul cavallo affatto nudo; ella ha le linee del viso e il taglio de li occhi alquanto arcaici, esso invece è modernissimo di forma e anche di stile. È insomma un'opera d'arte personale, audace, di vivido sentimento, ma non abbastanza equilibrata, o, forse meglio, immatura.

Josef Flossmann, nato a Monaco di Baviera nel 1862, espose nella « Secession », società artistica della sua città, di cui fa parte nel Consiglio direttivo, un *Fanciullo dormiente,* bassorilievo in pietra calcare, una *Testa di Cristo* e due bozzetti di statue d'apostoli, *S. Pietro* e *S. Paolo.* Quattro anni prima, nel '92, aveva esposto, pure in Monaco, un gruppo di gesso, *Madre,* e un *busto-ritratto.* Finalmente nel '97, in Venezia, aveva due altorilievi colorati, uno schizzo fine ma punto chiaro nella significazione, intitolato *I quattro Evangelisti,* e una *Visione.*

Di Heinrich Waderè il catalogo già citato dice; « . . . n. a Colmar

(Alsazia) nel '65. Studiò prima in Francia, a Parigi, e trattò l'arte decorativa. Si stabilì poi a Monaco, frequentandovi per sette anni l'accademia. Le sue opere più note sono *Cloe*, graziosa figura pastorale ; *Pallade* ; il busto in marmo del Principe reggente di Baviera, la decorazione scultoria dell'altar maggiore e del pulpito della chiesa di S. Benno. Fu più volte premiato. Fa parte del Consiglio direttivo dell'Associazione degli artisti di Monaco ». Alla mostra di questa città, nel '93, espose un bronzo: *Cristoforo il duca guerriero* (Herzog Cristoph des Kämpfer), e un gesso, *Madonna*. A Venezia, nel '97, espose un busto in bronzo, *Rosa mystica*.

Di Holure Cardwell trovo notizia nel « Dizionario degli artisti italiani viventi », del De-Gubernatis, il quale lo considera quasi come italiano perchè vissuto lungo tempo e formatosi in Italia. Il Cardwel nacque a Manchester nel 1820; studiò a Londra e a Parigi sotto il David d'Angers, poi venne a Roma « Uno dei suoi migliori lavori è l'*Amore che vince il Dio Pane*, che si trova oggi al Kensington Museum . . . ». Nell'Ospedale Nuovo di Cheteman vedesi « un suo bellissimo gruppo rappresentante il *Buon Samaritano* . . . Un altro suo bel lavoro è un gruppo di *Cani levrieri* che fu riprodotto in bronzo, che venne più volte eseguito in marmo, ed ottenne la medaglia d'argento alla Esposizione di Belle Arti di Firenze nel 1861 ». Altre sue opere sono *Ninfa Vabrina* e una *Venere*.

Paul du Bois : Donna che ravvia la sua capigliatura.

Per George Frampton torno ad attingere dal Catalogo di Venezia ('97) ; « Scultore, pittote, decoratore, architetto, nacque nel '62, di umilissima condizione. Studiò nell'Accademia di Lambeth, dove diede saggi mirabili della sua vocazione. Nell'88 una testina da lui modellata cadde sotto gli occhi della regina Vittoria, che, invaghitasene, l'acquistò. Quasi nello stesso tempo la sua scultura *Un atto di pietà* gli valse un premio e un assegno per un viaggio d'istruzione. Conoscitore profondo di tutti i generi di scultura, il Frampton — scrive « l'Emporium », in un ottimo articolo del giugno '96, dal quale togliamo questi cenni — eccelle in particolar modo nel bassorilievo e nella scultura policroma. Degni di nota sono i suoi bassorilievi in argento *Danza* e *Musica* ; la statua del pastore *Faustolo* recante in braccio i pargoletti della Lupa ; i busti di *Cristabella*, la soave eroina del Coleridge, e della *Fanciulla che canta* ; *Mysterarch*, una testa che ricorda certe creazioni dolcemente enigmatiche del nostro Rinascimento, e *Madre col figlio*, gruppo in bronzo argentato, il quale figurava nella Mostra ultima. Del Frampton

si hanno pure bellissime medaglie ». Nella stessa esposizione (Venezia '97) si trovavano pure due bassorilievi: *Santa Cristina*, e *I miei pensieri sono i miei figli* (My troughs are my children), quest'ultimo già esposto a Monaco l'anno precedente.

Pei tre più vecchi scultori americani, il Greenough, il Rogers, il Mead, mi riferisco al Dizionario del De-Gubernatis.

Richard Greenough nacque a Boston il 27 aprile 1819 e venne a 21 anno in Firenze, dove Orazio, suo fratello maggiore, insegnava scultura all'accademia. Tornato a Boston modellò la statua di *Beniamino Franklin*, che, fusa in bronzo, sorge in una piazza di quella città. Eseguì poi la statua del governatore *J. Wintrop*, della quale si hanno tre replice, la prima e la seconda in marmo, l'una a Wasghinton, l'altra a Cambridge, la terza in bronzo, a Boston. E in Boston trovansi pure la *Vittoria* e un *Pastore che lotta con un'aquila*. Altre opere del Greenough sono: *Circe*, figura sdrajata, in atto di porger la tazza a Ulissse; *Fanciulla greca*, *Nemesi*, *La madre caldea* e *Porzia*, busto della nobile eroina shakespeariana nel Mercante di Venezia; *Beatrice di Dante*; il ritratto del *Liszt*, medaglione; un *Angelo* per la pila dell'acqua benedetta, in una chiesa di Fidadelfia.

Randolph Rogers « nato a New York il 6 luglio 1825, studiò a Firenze sotto il Bartolini ed appena finito gli studii modellò la statua *Ruth al campo di Booz*. Indi si recò a Roma, ove si stabilì e dove modellò *Cupido che spezza l'arco* e *Giacobbe e Rachele al pozzo* . . . nel 1856 gli veniva commessa una di quelle opere grandiose che bastano a consolidare la riputazione di un artista, specialmente in America. Il monumento di cui parliamo è quello innalzato a John Adams (secondo Presidente degli Stati Uniti) a Mount Anburn Cemetery, Boston . . . » Il Rogers eseguì poi le « grandi *porte del Capitol of Washington* (palazzo del Parlamento) sul genere di quelle del Battistero fiorentino »; esse furono cominciate nel '56, fuse in bronzo in Monaco di Baviera, finite e collocate nel '61. Due anni dopo il Rogers « eresse il *monumento dei soldati* a Spring-Grove Cemetery presso Cincinnati . . . »; nel '71 quello ad *Abramo Lincoln*, in Filadelfia; nel '72 l'altro ai *caduti nella guerra civile*, in Detrevit, nel Michigan, e quello d'egual soggetto, in Providence, nello Stato di Rhode Island. Il 12 luglio '74 inaugurò ancora un monumento in memoria dei soldati e marinai morti nella guerra civile, in Worcester, nel Massachussetts, e l'anno dopo quello *W. H. Seward*, in Madison Square, New York City. Nel '77 modellò la *Rejade*, che è reputata il suo capolavoro; poi un *Combattimento indiano*, *Nydia*, *La cieca di Pompei*.

Larkin Mead nacque in Chesterfield il 3 gennajo 1835, cominciò a studiare in New-York, dove eseguì a ventun anno due statue colossali, e nel '62 venne in Italia e si stabilì a Firenze. Fu poi a Venezia qualche tempo, a far le veci del cognato W. D. Hovels come console degli Stati Uniti, e vi prese moglie. Tornato a Firenze modellò due gruppi, uno dei quali è nell'Istituto degli orfani dei morti per la patria in Darien, nel Connecticut, l'altro s'intitola *Il ritorno del soldato* ». Dopo questo ebbe a disimpegnare un lavoro arduo e molteplice, a cui dedicò ben dodici anni: i *quattro colossali gruppi* composti di sedici statue, tradotte in bronzo, e che adornano la mole del

A. Querol: La Tradizione.

Lincoln a Springfield, nell' Illinois. Eseguì pure molti ritratti, la statua del generale *Ethan Allen*, quattro grandi bassorilievi e un busto intitolato *La bella Venezia*.

Moe Ezekiel, di qualche anno più giovane del Mead, nacque a Cincinnati (Ohio), ed è vissuto lungamente in Germania e in Italia. Per molto tempo l'ampio ed elegante suo studio, in una sala delle Terme Diocleziane, fu un eletto convegno di artisti, e siccome l'Ezekiel ha rara cultura musicale, spesso vi si udì squisita musica da camera. In un ambiente fine ed elevato, discutendo di Shelley o di Beethoven, egli seguiva un ideale d'arte piuttosto compenetrata di sogno che amorosa delle qualità plastiche. Pure ricordo il suo frammento di *Giuditta* che, bellissima figura di poesia, non è men bello per la maestà della linea e la morbidezza della fattura. Da molti anni non espone più nulla in Italia, quantunque soggiorni spesso in Roma, non però stabilmente come prima.

Un altro scultore americano, invece ha esposto in Venezia, nel '97, due

statue di gesso: *La Baccante* e *Shakespeare*, modello del bronzo che è nella biblioteca del Congresso, in Washington: FEDERIC MAC-MONNIES. Nacque a Brooklyn, nel 1863, studiò a New-York, a Monaco di Baviera e a Parigi.

Kopf: La Pietà.

Il Belgio vanta oggi il Van der Stappen, il Braecke, il Meunier, il Du Bois.

KARL VAN DER STAPPEN, nato in Bruxelles il 19 dicembre 1843 « di famiglia povera, (trascrivo dal catalogo di Venezia del '97) fu allogato presso un modesto scultore-decoratore, ma trovò il tempo di frequentare tutte le sere l'Accademia. Finalmente entrò nello studio del Portaels. Tormentato da una brama irrequieta di sapere, e avendo dovuto abbandonare la scuola a undici anni, si rifece una cultura varia e originale. Nel 1865 gli venne respinta un'opera presentata al Salon di Bruxelles; egli rispose con *La toilette d'un faune*, che lo collocò di balzo a capo della nuova scuola di scultura. La produzione del Van der Stappen, che va dalla statuina al medaglione e al gruppo colossale, s'informa tutta al programma che il Portaels gli tracciava, scrivendogli a Parigi: — Fuggite la volgarità, fuggite sopratutto lo spirito di convenzione, che può ispirare soltanto qualche mediocre ornamento da caminiera! »

A Venezia, nel '95, espose due *medaglioni* in bronzo e una statua di *David*, pure in bronzo, da lui donato a quel Museo civico; nel '97, *La sfinge misteriosa*, busto in gesso, e *Il silenzio*, bassorilievo di bronzo; nel '99, *La donna dai pavoni*, *La sorella maggiore*, *La donna dei covoni*, *Portatrice d'acqua*, *Mio zio il giureconsulto* (busto), *Jacques Wiener* (medaglione), *Alessandro Henne* e *Donne che preparano il bucato* (bassorilievi), tutti lavori in bronzo; infine una composizione d'argento e avorio già esposta l'anno avanti in Berlino.

Il più noto discepolo del Van der Stappen è CHARLES SAMUEL, suo concittadino, nato nel '62, premiato con medaglia d'oro all'esposizione universale d'Anversa, ed autore del monumento allo scrittore *Carlo De Coster*, eretto in Bruxelles.

Di PIERRE BRAECKE, nato a Nieuport, non so dir altro all'infuori di questo, che in Venezia, nel '97, espose un gruppo in gesso, *Perdono*, scena alquanto melodrammatica o enfatica, ma gentile, e nel '99 una statua, pure in gesso, *La boscajuola*, opera ricca di sentimento, energica e dolorosa nella sua semplicità quasi rude.

CONSTANTIN MEUNIER, di Bruxelles, si può dire abbia nella scultura belga odierna il posto che il Rodin occupa nella francese. Trascrivo dal citato catalogo: « È pittore e scultore, inimitabile nel rendere i tipi operai. Lo chiamano il poeta del « paese nero », di cui ha colto e trasfuso nell'opera sua l'anima selvaggia. Anche per lui, come per lo Charlier, che in qualche modo gli si ricollega, o almeno gli si accosta, la vita della gente travagliata ed oscura è piena di profonde attrattive umane. Il Meunier gode di grande repu-

tazione in Belgio, in Germania, in Francia, dove gli venne conferito, tra i molti, un gran premio per la scultura ».

Guillaume Charlier, dianzi nominato, nacque a Ixelles, soggiornò a lungo in Roma, « resistendo (dice il solito catalogo) alle seduzioni del genio classico e rimanendo un artista essenzialmente moderno. Seguace del realismo, ma d'un realismo illuminato dall'idea e avvivato dall' emozione, egli ritrae con umana simpatia le ansie e le battaglie degli umili, come nel *Pescatore*, serie di bassorilievi coronata da una statua, che ci fa sfilare dinanzi l'oscura e sublime epopea dell'uomo lottante col mare ».

Tra le opere di questi due scultori che chiamerò democratici e che sono la più tipica manifestazione dell'arte belga odierna forse meglio conosciuta in Italia per mezzo della letteratura, ecco le principali, oltre quelle già mentovate.

Di G. Charlier: Salon, 1892, *L'uscita dal porto*, bassorilievo. Esposizione, di Monaco nell'anno medesimo: *Rimembranza*, busto in bronzo: *Fine*, gruppo in gesso (V'era anche il bronzo già citato, dal titolo *Il pescatore*). Esposizione di Venezia, 1898 *Inquietudine materna*, gruppo in gesso.

Del Meunier: Salon, 1895. *La mietitura*, bassorilievo. Mostra speciale, Parigi '96, a « L'art nouveau »: *Il martellatore*; *Il falciatore*; *Vecchio cavallo*; *Il gas* (Le grisou). *Il porto*, bassorilievo, *Il falciatore*, statuetta in bronzo, apparvero pure in Venezia nell'esposizione del '97, con *Lo scaricatore*, lavoro del medesimo genere: in quella del '99 c'era invece *Il martellatore*, e poi *Mater dolorosa*, gruppo in gesso in forma di frammento, e *Maternità*, statuina in bronzo.

De Hippolyte Le Roy, nato a Liegi e stabilito in Gent, il catalogo più volte citato dice, « che unisce le sode qualità dei fiamminghi a quelle più intellettuali dei valloni », e che « venne scultore tra noi e ne ripartì pittore-colorista ». Nel '93 espose a Monaco due gessi. *Il Destino*, *Ritratto di signora*; nel '95, a Parigi, un gruppo marmoreo, *Primi rimorsi*, un gruppo di bronzo, *Nella miniera*, uno studio per la figura di *Job*; nel '97, a Venezia due bronzi, *Corsa giovanile*, *Tirannia di bambini*.

Chapu: Giovanna d'Arco.

La scultura, che nella Spagna è stata sempre incomparabilmente inferiore alla pittura, accenna oggi a un lodevole sviluppo e fra i giovani dell'Accademia spagnuola di Roma v' ha chi prepara buoni lavori. È uscito appunto da quell'Accademia Agustin Querol, catalano, autore d'una statuina di *Don Juan* che lo mise in evidenza e fu esposta a Monaco, nel '93, insieme con un ritratto del *re Alfonso XIII* e una figura in marmo, *Spagna*.

Il più anziano degli scultori spagnuoli viventi è Felipe Moratilla, nato a Madrid nel 1827, venuto assai giovane in Roma ed ivi rimasto. Trascrivo dal Dizionario del De Gubernatis: « Ha eseguito i monumenti funebri pei *figli*

di Maria Cristina di Spagna, del generale *Bulnes* del Chili, della famiglia *Goyeneche* del Perù, e quelli ai due *papi spagnuoli* che trovansi nella chiesa di Monserrato a Roma ; fece quindi una statua grande al vero rappresentante *La speranza* e una *testa di Nazareno* pel monumento Gandara a Madrid ; molte belle statuette, una delle quali più volte fusa in bronzo, gli fruttò due medaglie, e rappresentava : *Il pescatore di frutti di mare.* Un gran busto in marmo di *Leone XIII*, da lui modellato, trovasi in una sala del palazzo di Spagna a Roma. Il Moratilla ha eseguito molti altri ritratti a personaggi cospicui, ed ha ottenute varie onorificenze, tra le quali la medaglia d'oro alla Esposizione di Madrid » .Sebbene non abbia oltrepassato i quarant'anni, lo scultore di maggior fama in Ispagna è oggi *Mariano Benlliure* di Valencia, formatosi in Roma ove dimorava fino a pochi anni or sono. L'opera sua più rinomata è il monumento a *Diego Velasquez* ; ma non vogliamo dimenticare la spiritosissima figura di chierichetto che si scotta con l' incensiere e s' intitola con romanesca interiezione *Accidenti !*

Degli scultori slavi di questo secolo, il primo in ordine di tempo, è il conte Oscar Sosnowski, ricchissimo signore polacco che dimorò lungamente in Roma. Le sue principali opere sono :

A Varsavia, nella chiesa dei carmelitani, *Cristo al sepolcro, L'angelo della resurrezione* — un altro *angelo* simile è nella cattedrale di Posen dove trovansi le statue di *Mosé, S. Pietro*, e *S. Paolo* ; nella stessa città sono un *Crocifisso*, e una *Immacolata Concezione.* Ancora in Varsavia : la tomba del poeta *Adamo Mickiewicz*, di *Thaddé Czacki*, del *conte Berg* luogotenente imperiale, e dello storiografo *Naruszewicz* vescovo di Luck ; il *gruppo della Polonia e della Lituania*, rappresentate da Jagellon e dalla regina Edvige ; *Belisario con la figlia; Edipo cieco e Antigone.* A Gerusalemme, precisamente dove secondo la tradizione, Gesù fu mostrato al popolo dopo la flagellazione, il Sosnowski pose un *Ecce Homo.* Il suo *Pio IX genuflesso* è nel vestibolo della Scala Santa, e lì accanto, nel museo Laterano, è una sua figura colossale del *Redentore.* A Pibrac ha una statua di *Sainte Germaine Cousin* ; a Hyéres un *Angelo*, bassorilievo funerario ; un altro bassorilievo, *Re Micislas e Dobrowka sua sposa*, è nella cattedrale di Gresna, e in quella di Cracovia sono le statue di *Nicola Copernico* e dell'oratore *Skarga.* Ricordiamo inoltre le figure della *Giustizia*, della *Forza*, della *Vittoria*, il ritratto (in piedi) di *Pio IX*, il busto *Leone XIII*, e la *Pietà*, gruppo che quest'ultimo pontefice collocò nella chiesa di Carpineto.

Lodzja Brodzki nacque nel 1829 a Ociatowka nella Volinia, cominciò a studiare in Pietroburgo, poi venne a stabilirsi in Roma. I suoi più notevoli lavori sono : *Cristo risorto*, esposto in Londra ; *Adone* ; *Copernico* ; la tomba della *baronessa Giordano Sanna*, a Campoverano ; *Il Redentore*, a Villa Albani ; un gruppo di *Amorini delfini e tartarughe*, riprodotto in marmo , in bronzo e in argento.

Fedor Rygier, nato il 9 novembre 1841 in Varsavia, cominciò a studiare nella città nativa, poi a Berlino, a Monaco, a Parigi, e per ultimo, come il Brodzki, venne definitivamente in Italia. Riassumo la nota biografica del Dizionario più volte citato : Nel Salon del 1866 espose una statua della *Madonna;* nel '72 e nel '73 vinceva due concorsi per le statue di *Copernico* e della

Il Secolo XIX.

Velasquez. — « Francesco I. d'Este ».

(fotografia Anderson, Roma).

Fede. L'anno dopo, a Firenze, eseguì in bronzo una figura colossale, *Cristo risorto*, poi due bassorilievi, *Gesù innanzi a Pilato*, *Gesù sotto la croce*. Nel '75 scolpì in marmo la *Madonna col Bambino*, un busto di *Copernico*, uno del

Impressione dal vero — di P. Trubetzkoy.

Washington, ed altri. Dal '77 al '79 eseguì per il palazzo Granzow di Varsavia dodici figure colossali: *quattro cariatidi*, le *Stagioni*, l'*Arte*, la *Scienza*, l'*Agricoltura*, l'*Industria*. Pure nel 1879 vinse a Leopoli il concorso per i tre gruppi del palazzo della Pietà di Galizia, il *Genio di Galizia*, la *Civiltà*, il *Lavoro*.

(Dal catalogo di Venezia, '95): « LEOPOLD BERNSTAMM nativo di Riga (20 aprile 1859) e scultore malgrado la volontà del padre, che gli ripeteva — l'arte essere un giuoco inutile e pericoloso —, studiò anch'egli fra noi, a Roma e a Firenze, dove ebbe a maestro il Rivalta. Andato a Parigi, prese a lavorare pel museo Grévin, il museo delle figure di cera, in cui vi sono, anche a giudizio d'artisti purissimi, dei capolavori di modellatura d' appassionata espressione. Dalle mani del Bernstamm è uscita una moltitudine di

busti che rappresentano il fiore dell'arte, della letteratura e della politica francese, e alcune forti concezioni statuarie come l'*Incantatrice di serpenti* e il gruppo *Cristo e l'Adultera*, commessogli dall'imperatore di Russia ». Il Bernstamm dimora a Parigi. Nell'esposizione di Venezia del '95 aveva tre busti, due in marmo: *Renan*, *La modestia*; uno in bronzo: *Grévin*; e in quella del '97 il gruppo dell'*Adultera* oltre a due busti marmorei, *Ambroise Thomas*, *Giovane fiorentina*.

Paolo Trubetzkoy, nato in Lombardia nel 1866 e formatosi a Milano, può considerarsi veramente come artista italiano: ma, « patria a patris », si dice, e noi rispettiamo l'adagio. Questo giovane scultore è una delle più carratteristiche espressioni dell'arte moderna, ha già imitatori in gran copia, e difficilmente si può immaginare una scultura che più della sua si scosti da ogni tradizione. Ma egli è personale e schietto, epperò il suo stile più pittorico che plastico, il suo ideale da impressionista, tutto ciò insomma che costituisce l'arte sua leggera, vivace, elegante, spesso anche immatura e futile, non ha il vizio organico evidentissimo nei seguaci. Da lui non dobbiamo aspettarci nè un monumento, nè una qualsiasi opera statuaria nel vero senso della parola; pure, quando si vede da solo qualcuno de' suoi rapidi lavori, si ha un'impressione di vita così spontanea da far dimenticare per un momento ogni norma estetica meglio fondata. Più tardi il piacere scema; quel che era parso vera arte, comincia a parer moda; e allora bisogna scegliere nella produzione già abbondantissima del Trubetzkoy, i lavori in cui la furia elegante non abbia preso la mano al sentimento. Di questo v'è un saggio alla Galleria nazionale moderna in Roma, e ne abbiamo veduti altri a Venezia, altri, i migliori forse, nell'esposizione di Torino, del '98: basti citare il *Ritratto di signora* e il gruppo d'una *madre con la sua bambina abbracciate*, gentilissime opere piene d'estro e di grazia. Guai a insistervi, lo so: l'ispirazione si muta in cifra. Dovrebbero pensarci i molti pedissequi.

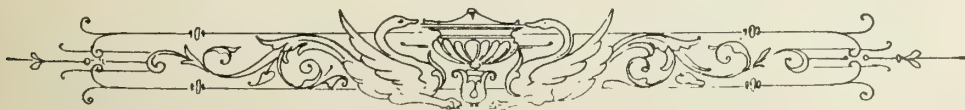
Sulla scultura scandinava odierna traggo le seguenti note da uno scritto di H. Mendelsohn pubblicato nella « Zeitschrift für bildende Kunst » (ottobre 1897.)

Il critico osserva che, mentre gli Scandinavi sono oggi in concorrenza nella pittura con gli altri popoli artistici contemporanei, nella scultura rimangono a un livello inferiore. Egli assegna il primo posto fra gli scultori svedesi a P. Hasselberg, morto vecchio da poco, autore d'un gruppo intitolato il *Rospo*; nomina poi l'Eriksson, Th. Lundberg, autore di un gruppo marmoreo: L'*onda e la spiaggia*; J. Börjeson, il Melmqvist, il Matton, il Lindberg, C. Hammar, Carolina Benedicks-Bruce, Ahnes Frumerie, Axel Eniel, Ebbe, l'Ackermann e il pittore Andrea L. Zorn. Come lo Zorn tra gli Svedesi, va citata tra i norvegesi la Kielland pittrice anche lei, che ha dato saggi di plastica. Ricordiamo in seguito due animalisti, il Philirsen e Maria Nilsen; poi l'Aarslefs, R. Harboes, H. S. Lercle, M. Ebboes, il Wilumsen, Agnes Slot-Möller. Emergono pure tre artisti di Finlandia, Rob. Stigell, autore d'un gruppo marmoreo, *I naufraghi*, Ville Vallgren, autore d'un bassorilievo, *Testa di Gesù*, e Antonietta Vallgren. Si noti come nel mondo scandinavo l'arte sia esercitata spesso dalle donne. Fra gli scultori danesi, V. Bissen nella sua *Afrodite* mostra

calcare tuttavia le orme del Thorwaldsen; C. J. BONNESENS ha una composizione, *Al tempo degli Unni*, e l'HANSE-JACOBSEN un gruppo, *La morte e la madre*; PETER SEVERIN KROYER, infine, il grande pittore nato in Norvegia ma dimorante a Copenaghen, ha dato prova di saper trasfondere lo spirito dell'arte sua nella plastica in una viva e parlante *testa-ritratto*. Il Mendelsohn cita inoltre i seguenti nomi di scultori scandinavi: EMIL WIKSTRÖM, DITRICHSEN, PEDERSEN, BÖGEBJERG, A. SAABYES.

Beduino a cava'lo, di Trubetzkoy

Di Ville Vallgren trovò esposti a Monaco nel '92 due gessi *Madre e figlio*, gruppo, — *Christo*, bassorilievo, — e un bronzo, *Madonna*; e nel '96, un *busto muliebre*, un *candelabro* per luce elettrica, una statuetta, *Gioventù*, un'*urna cineraria*, due *calici da fiori*, tutto in bronzo. Nella prima di queste due esposizioni Antonietta Vallgren aveva un bassorilevo in creta rappresentante *S. Giovannino*.

Alla schiera degli scultori svedesi qui ricordati bisogna aggiungere JOSEF KOPF, nato in Unlingen il 10 marzo 1827. Egli studiò a Monaco, a Friburgo e a Roma, dove ebbe lunga dimora e conobbe i due artisti promotori del movimento cristiano-romantico della Germania, l'Overbeck e il Cornelius. Per la principessa di Wurtenberg scolpì le *Qattro stagioni*; per l'imperatore di Russia un gruppo di *Tritoni*; per l'imperatore tedesco un *busto ritratto*, e per l'imperatrice un *ritratto* a bassorilievo. Altre sue opere sono: *Agar e Ismaele*, *Il giudizio di Salomone*, *Bersabea*, *Ofelia*, *Margherita*, un *gruppo di fanciulli*, *Giuseppe e la moglie di Putifar*, *La malattia della fanciulla*, il proprio ritratto. Questi due ultiml iavori furono esposti in marmo nel '92, a Monaco; un gran numero di medaglioni sono apparsi in varie esposizioni di Roma.

EPILOGO.

Ho tentato di far vedere in quali condizioni fosse stata consegnata dal secolo XVIII al XIX la scultura, e mi lusingo che, arrivato a questo punto, il lettore abbia pure un' idea delle condizioni in cui essa si trova, ora che il secolo XX ne riceve dal XIX la consegna. C'è deperimento o miglioramento?

Miglioramento, no; non esito ad asserirlo, quantunque non esiti neppure a riconoscer tutto quello che si è guadagnato. Miglioramento, no, perchè le qualità essenziali, cioè la bellezza e la verità, non han progredito. E con questo non voglio dire, nè che la bellezza e la verità si manifèstino oggi precisamente come al tempo dell'Houdon, del Canova, del Rauch, nè che in tal differenza vi sia causa di decadimento; anzi appunto perchè questa differenza c'è e testimonia vitalità, non direi che la scultura del nostro secolo tracci una via in precipitoso pendio, come vediamo, per esempio, in quella di gran parte del secolo XVI.

Ma è possibile che la scultura gareggi con le altre arti, ora che l'egemonia del mondo civile non è più nelle mani delle razze meridionali? è possibile, dico, se non a patto di volgersi indietro e accogliere alcuni elementi che non possono evitare in tutto il convenzionalismo?

La statuaria nasce spontanea solo fra le genti del sud, le quali hanno d'ordinario innanzi a gli occhi la figura umana senza troppo ingombro di vesti. E che essa non alligni naturalmente e primitivamente se non nei paesi benedetti dal sole, si può vederlo in Europa, nel più chiaro e prossimo campo della storia. Questa e non altra è la ragione fondamentale, occulta sotto gran numero di cause accessorie e mutevoli, per cui abbiam veduto nel nostro medesimo secolo un prodigio: gli Scandinavi, come il Thorwaldsen nato in Islanda e il Sergell nato in Isvezia, gl'Inglesi come il Flaxman e il Gibson, i Tedeschi come gli Schadow e il Dannecker, accettar le leggi dalla statuaria della morta Atene e della dormente Roma.

Il Winckelmann disse che l'arte, al pari della saviezza, deve cominciare dalla conoscenza di noi stessi, Ora, nel caso particolare della scultura, arte della forma, questa conoscenza di noi stessi è specialmente nozione del corpo umano, che, come scrive Charles Blanc (*La grammaire des arts du dessin*, 1876 pag. 26),

«offre l'opposizione nella simetria e la diversità nell'equilibrio ». È naturale quindi che il senso scultorio, assai tenue del resto nelle razze turaniche, sia dato alle schiatte di Borea da una stirpe più australe, più assuefatta a vedere le proprie forme libere dall'involucro imposto dal rigore del clima. E dico solo del clima, non dei costumi suggeriti dal pudore, poichè, è ovvio intenderlo, trattandosi dell'origine d'un senso estetico, si parla d'un'epoca anteriore a qualsiasi considerazione di puro ordine morale.

D'altra parte non voglio dire con questo che il sentimento originario plastico derivi dal solo fatto della temperatura. Il sole non basta per rendere scultore un Australiano o un africano del centro, lo so bene; ma, data una gente capace di sviluppar l'arte nel proprio seno, questa tenderà o non tenderà alla scultura a seconda della clemenza e della inclemenza delle temperie.

Considerando or dunque tutte le forme dell'arte moderna, vediamo che la meno progredita in questi cento anni è la scultura, la più progredita è la pittura, e quel che v'è di più nuovo nella prima deriva da una specie d'alterazione della seconda; in altri termini, la più importante conquista della scultura d'oggi è il colore.

Ma non si tratta d'un fenomeno improvviso.

Abbamo veduto infatti che un inglese, un francese e un italiano, nati nel secolo scorso, il Gibson, il Pradier, il Marocchetti, non titubarono dinanzi al problema se la plastica dovesse o no riammettere la colorazione. Quello però che al principio del secolo era eccezionale, ora, alla fine del secolo stesso, è comune. E ultimamente Ettore Ferrari, che già aveva usato diverse patine e la doratura sul bronzo, per le carni e per le vesti, e fin lo smalto, per gli occhi, nel non felice monumento a *Quintino Sella*, in Roma, è riuscito ad armonizzare nel mausoleo *Dolci*, in Verona, i toni dell'oro, dell'argento, del bronzo e di varii marmi.

Noto qui che l'Italia non è stata la prima nella ricerca del colore sulla scultura, nè parmi vi si sia inoltrata quante altre nazioni del nord. Questo avviene perchè nessun paese civile possiede i marmi che abbiamo noi, ed è ovvio intendere come la particolar bellezza del marmo, il suo candore non arido, la sua grana delicata, invòglino meno l'artista alla colorazione, di quel che non facciano le pietre, meno elette e più frequenti altrove. Oggi però la lavorazione del marmo è decaduta da per tutto, e trionfa il bronzo suggerendo la varietà delle patine, le dorature e le incrostazioni.

Torniamo all'argomento mosso dall'opera del Ferrari.

Si hanno dunque due metodi di colorazione: uno per tinte, uno per materie e che meglio chiameremo policromia.

Quando ai primi anni del Cinquecento fu abbondante la dipintura della plastica, la policromia per materie rimase, benchè più che sobria, timida, e nel Seicento fu sviluppata dal Bernini e dai berniniani. Ai nostri giorni i due metodi corrono paralleli, fondendosi appena qualche volta per eccezione e incompletamente, poichè in sostanza essi partono da criterii molto diversi. Lo scultore che dipinge il modello ha un intento rappresentativo; lo scultore che adopera varii marmi e varii metalli ha un intento decorativo: il primo è più ardito e forse più fecondo d'avvenire; il secondo è più sicuro, come quei

che si mantiene meglio nei limiti della propria arte. E vediamo che gli scultori-pittori, specialmente stranieri, affascinati dalla coloritura, non di rado trascurano le qualità sostanziali della plastica.

I Greci avevano l'uno e l'altro metodo, cioè la scultura dipinta e quella che suol chiamarsi crisoelefantina dal dominio delle due materie in essa adoperate, l'oro e l'avorio. Del resto l'esclusione del colore nella statuaria è un fenomeno moderno che va da Michelangelo al Canova, ma che ha radici ben più antiche nella scultura architettonica. Si noti che il Canova maneggiò pure il pennello, e che Michelangelo fu, come dicevasi al suo tempo, artista universale. Ma ciò non toglie che il mite Possagnese fosse poco sensibile all'incanto del colore, e che il terribile Fiorentino ne fosse risolutamente nemico. Egli infatti dichiarò la scultura sembrargli la « lanterna della pittura » ed esserne superiore come il sole in confronto della luna; oltre che la pittura gli pareva avesse pregio in quanto più si avvicina al rilievo, mentre la scultura gli pareva peggiore quanto più s' accosta alla pittura. Per lui il dipingere consisteva dunque nell'imitare il rilievo, serbando la forza d'equilibrio e la serrata armonia della linee, che son proprie della scultura. La sua tavola degli Uffizii ci presenta una *Sacra Famiglia* cui non manca nulla del vero gruppo plastico, e la volta della Cappella Sistina è come un grandioso bassorilievo, nel quale il chiaroscuro è ottenuto su unico piano. Del resto, la pittura da cavalletto egli la giudicava opera da femine, degna della mano virile sembrandogli soltanto quella a buon fresco: sentimento meglio che opinione, e sentimento acuito, se non ispirato, dalla sua profonda antipatia per Raffaello. Michelangelo dunque che, quasi insensibile a gli effetti del colore, trovava nel proprio genio la forza d' esprimersi interamente senza il loro sussidio, non poteva ammettere la fusione delle due arti, l' unione del « sole » e della « luna » in un solo astro. No, nè policromia, nè colorazione per lui, ma disegno e chiaroscuro; e chi col disegno e col chiaroscuro non dice tutto, o è insufficiente artista, o ha un ideale terra terra, in quanto che va dietro alle minuzie, antepone la superficie alla costruzione, imita, non interpreta la Natura. Ed egli volle e seppe esser creatore, volle e seppe quasi sostituirsi alla Natura medesima: non uomini ma atleti, non uomini ma eroi, non uomini ma numi.

All'austera conclusione contribuirono pure due fatti d'ordine disparato: primo, l'essersi perduto in gran parte l'elemento cromico della scultura classica o per l'erosione del tempo o, nel caso della crisoelefantina, per la preziosità della materia, ch'ebbe a conseguenza la distruzione delle opere; secondo, la reazione alla scultura colorata del Quattrocento. Nel Quattrocento invero si aveva, da un lato, il mausoleo con ornamenti dorati su fondo dipinto, e le anconette di stucco pure dipinto; dall'altro, la pala d'altare in majolica, ora con figure bianche su campo azzurro, ora con figure ed ornati a pieno colore.

A questo proposito Louis Courajod, quando ancora pochi si piegavano a credere che la scultura colorita avesse tanta parte nella storia, scriveva (*La Polychromie dans la statuaire du Moyen-Age et de la Renaissance*, Paris, 1888): « Io spero poter dimostrare ben presto nei particolari, che l'arte del secolo XIV,

in Francia, fu quasi esclusivamente borgognona, e che l'arte borgognona, uscita dalla fiamminga, fu essenzialmente colorista. Non temo quindi d'affermare oggi che il XV secolo fu per eccellenza l'epoca più avanzata della policromia ».

Allora dunque, e non per la sola Italia, la fusione delle due arti giungeva al colmo. La reazione era perciò inevitabile.

E non deriva forse da una reazione contraria a quella il rinnovellarsi odierno della plastica dipinta? se vediamo tanti lavori in cui la modellatura è mascherata, anche quasi negata da una coloritura illogica, inefficace, temeraria e ritrosa al tempo stesso, ciò non dipende dal troppo squallore della statuaria, e financo della pittura, nella prima metà del secolo? A ogni modo, quantunque i saggi soddisfacenti di questo indirizzo d'arte se non nuovo, ripristinato, sieno rari, non dubito che esso deva continuare a svolgersi fino a trovar mezzi ed effetti capaci di rinsanguare la scultura, oggi certamente malata, talvolta anche esausta.

Ma a ciò non basta la policromia. La scultura langue più di tutto per deficienza di forme ideali non antiquate. Noi oggi non possiamo più far quistione se la salute dell'arte debba venire da gli esemplari classici o dal diretto insegnamento del vero; nessun artista coscienzioso titubera trovandosi al bivio, non già perchè la forma classica abbia perduto una menoma parte del suo valore, bensì perchè ormai, espulso ogni elemento di mera imitazione, il classicismo si comprende in guisa affatto diversa dall'accademismo; si dice insomma: Fidia o Scopas, Prassitele o Atenodoro, Milone, Policleto, Lisippo furono grandi in quanto che esponevano quel che sentivano; e noi, se vogliamo veramente seguire il loro cànone eterno, dobbiamo esprimere quel che sentiamo, non quel che il loro modo di sentire ci suggerisce.

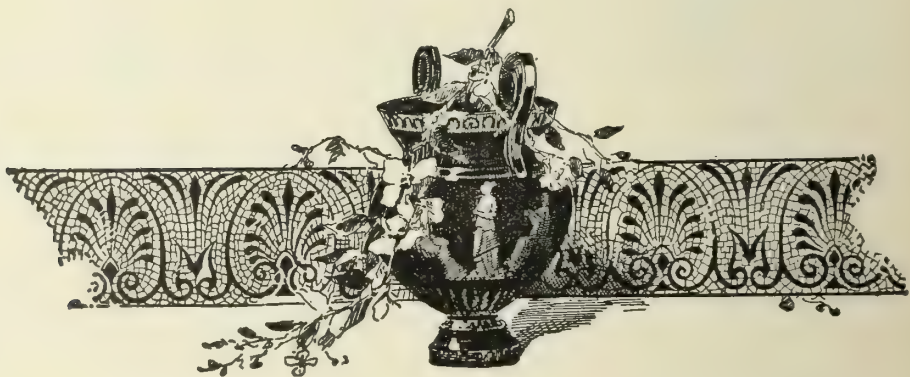
Orbene, ma quali forme scultorie, o statuarie o decorative, lascia il nostro secolo XIX in retaggio al secolo XX? Qui nasce nella mente una strana perplessità. Noi ci schieriamo dinanzi tutte le forme tipiche dei secoli scorsi man mano ereditate dai secoli venuti dopo, le distinguiamo nei loro caratteri, ne esaltiamo alcune, altre ne eliminiamo come già imbozzacchite, ma nell'epoca presente non vediamo se non confusione. So bene che un insieme si deve guardar da lontano, e che da vicino si scorgono soltanto i particolari; perciò non pretendo ora di farmi un'idea generale della fisonomia della scultura contemporanea; cerco semplicemente quel che emerge dal caos. Lo cerco e non lo trovo.

Eppure, se guardiamo alle altre arti, non ci sarà difficile scernere le risultanze ultime, in ispecie della musica e della pittura, la prima amplissimamente, la seconda meschinamente eredata dal secolo XVIII. Nella scultura abbiamo ancora le vecchie, fredde, sciupate personificazioni; le figure matronali turrite, per indicare una città o uno Stato; i genietti con le mani piene di arnesi, per significare un'arte, una scienza, un'industria. E se vogliamo esprimere il commercio, preghiamo ancora Mercurio che intervenga allacciandosi i talari o brandendo il caduceo; se abbiamo bisogno di coronare il fastigio d'un edificio, vi trasciniamo una quadriga con sopra una solita Vittoria alata o altra figura che presenti una palla. I leoni sèguitano a starsene accovac-

ciati sui piedistalli dei nostri monumenti, proprio come quelli del Canova nel mausoleo di papa Rezzonico; le aquile continuano a spiegar le ali tenendo con una zampa qualche stemma, nè manca talvolta una sfinge, o un centauro, o altra simil forma d'una bellezza, naturale o mostruosa non immaginata da noi.

Alla mitologia classica e al simbolismo accademico aggiungiamo le sacre rappresentazioni cristiane, ma senza innovarle, o innovandole per mezzo di qualche capricciosità superficiale. In sostanza, nulla di nuovo abbiamo espresso nella figura di Cristo, della Madonna, degli angeli, dopo quel che espressero Donatello, Luca della Robbia, Lorenzo Ghiberti, nè se tendiamo all'idealità, nè se ci tuffiamo nel verismo. La mole enorme di pensiero accumulatasi in questo secolo ha trovato nella pittura, nella letteratura, nella musica manifestazioni inesplorate; nella scultura, no.

Ebbene, qualche luce albeggia. Come dal periodo storico trascegliemmo alcune opere che accentrano tutta l'arte scultoria della prima parte di questo secolo fino all'ultimo trentennio, anche nel periodo contemporaneo potremmo additare quelle che segnano o presagiscono il carattere della scultura attuale e del prossimo avvenire. Ma per riguardi facili a intendersi ce ne asteniamo, convinti, del resto, d'aver palesato le nostre predilezioni col permetterci un cenno di critica assai raramente, qua e là, in mezzo alle notizie adunate perchè altri se ne giovi e ne tragga un compiuto organismo.

Ugo Fleres.

Il Secolo XIX. Proprietà artistica.

Van Dyck. — « Ritratto equestre di Carlo V ».

LA PITTURA
PAOLETTI R.

PRELUDIO.

Non si può ben giudicare, in tutte le varie manifestazioni dell' ingegno umano, il secolo decimonono senza considerare le condizioni dell'età precedente. E, sopra tutto, l' arte ha bisogno di venir dichiarata nella sua proporzione o nel suo svolgimento storico, per poter essere compresa, così come oggi si presenta a noi, in modo tanto diverso del passato. Imperocchè, sia per ciò che concerne la tecnica, sia relativamente al concetto, furono così numerose le trasformazioni e gl'innovamenti nel diciannovesimo secolo, e così grandi furono i risultamenti ottenuti da dover necessariamente cercare nei tempi trascorsi e presso i varî popoli le cause progenitrici dell'arte moderna.

Nell'arte e particolarmente nella pittura, l'Italia fu, nei secoli XV e XVI, maestra alle altre nazioni.

Finita l'età di mezzo, tra il lento dileguarsi delle idee feudali, si andò compiendo, quella grande trasformazione, per cui gli intelletti richiamati allo studio dell'antichità, guardavano con desiderio infinito alla Grecia e a Roma, antiche patrie del bello. Mentre si evocavano le ombre gloriose del passato e la storia dei popoli forti, lo spirito moderno si alzava audace e battagliero e l' andamento naturale delle idee non era, nell'arte, impedito dalla imitazione degli antichi, come invece accadde nella letteratura. Nell' architettura la curva di tutto sesto trionfava sulle ogive medievali, e gli archi acuti si foggiavano alla maestà degli ordini greci e romani; la scultura non si nascondeva più sotto il simbolo, ma traeva inspirazione dal vero; nella pittura infine incominciava quella straordinaria virtù dell'arte novella, allargatasi poi rapidamente per tutta l'Ialia.

Il secolo XV si chiude con quel prodigio d'ingegno di Leonardo da Vinci, il quale impresse nell'età sua l'orma del proprio pensiero. Leonardo, nato nel 1452, moriva nel 1519. Venticinque anni prima che si chiudesse il secolo, nasceva Michelangelo, e nel 1500 Raffaello aveva diciassette anni. L'ingegno di Michelangelo e di Raffaello si svolse compiutamente nel cinquecento, ma essi poterono vedere la grande riforma iniziata da Masaccio e da Leonardo, po-

terono ancora assistere, nel tramonto del quattrocento, al melanconico ritardare dei vecchi, alle ardite impazienze dei giovani. Michelangelo visse poi tanto da poter vedere, insieme con il danno e la vergogna della servitù politica il nascere e il decadere di quell' arte, ch' egli levò tanto sublime, da tentare altri a imitarlo, ma da dimostrare in pari tempo che l'avvicinarsi a lui era impresa più che umana.

Michelangelo moriva cinque anni dopo il trattato di Cateau-Cambresis (1559), che assicurò in Italia la preponderanza spagnuola e andò a poco a poco spegnendo ogni forza di vita nazionale. La luce del genio del Buonarotti finiva in alcuni suoi scorretti imitatori; e sulla vita e sull'arte italiana si distese la notte, rotta tratto tratto da qualche solitario fulgore.

In questa tenebra, fra le memorie di gloria e di libertà e le onte del dominio straniero, cessa il composto vivere civile, le energie morali si spiegano con effetti varî ed opposti, e virtù e vizî, eroismi e codardie, sacrifizi e prepotenze, si manifestano con esuberanza febbrile, così nel bene come nel male.

Di tali condizioni politiche e sociali si risente l'arte, nelle sue varie manifestazioni, che hanno tutte la stessa impronta di esagerazione e di eccesso.

Annibale Carracci — S. Giovanni nel deserto.

Quella malattia intellettuale, che apparve fra molti popoli, ma rapidamente scomparve, e fu chiamata *arte dei sofisti* in Grecia, *cortigianesca* a Roma, *ufuismo* alla Corte di Elisabetta d'Inghilterra, *gongorismo* in Ispagna, *preziosità* in Francia, durò più a lungo in Italia e prese il nome di *secentismo*, perchè, dopo essere sorta in sullo scorcio del cinquecento, riempì appunto de'suoi malefici effetti tutto il secolo successivo.

Nell'arte, come nella vita italiana, si può notare, a questo tempo, una dimostrazione infinitamente estesa ed esagerata di virtù e di vizî. La temperanza armonica delle varie facoltà dello spirito, che avea illuminato il quattrocento e si era illanguidita non spenta nel secolo seguente, finisce nel seicento.

Nelle lettere e nelle arti l'enfasi si sostituisce al sentimento, lo slancio dell' istinto al freno della ragione; si preferisce il complicato al semplice,

all'elegante lo sfarzoso, al vero il manierato, si cerca il bello nel nuovo, il nuovo nello strano. Pure, fra le esagerazioni, le frivolezze, i sottili artifiz del pensiero e le sontuosità metaforiche, rifulgono, come raggi di luce, la prosa del Galilei e del Redi, la satira di Alessandro Tassoni, la lirica del Chiabrera, del Filicaia, del Testi. E nella pittura, fra un denso brulicare di stranezze, emergono, con molti vizî, ma con grandi pregi altresì, i bolognesi Carracci, il Domenichino, Guido Reni, il Guercino, il Sassoferrato, il Bronzino, Luca Giordano, Carlo Dolci, Palma il giovane, il Caravaggio, l'Albani, Salvator Rosa e pochi altri; nell' architettura e nella scultura, per nominar solo due ingegni singolarissimi, il Bernini e il Borromini.

Lodovico Carracci — Estasi di S. Caterina.

Ma, nella pittura, la rapidità e la gagliardia dell' immortale autore del *Giudizio* divennero quasi sempre affettazione e freddo meccanismo negli scorretti suoi imitatori. Incominciata l' invasione del *naturalismo*, il capo di questa nuova scuola divenne in Roma Michelangelo da Caravaggio (1569-1609), subito secondato a Napoli dallo Spagnoletto, dal Carenzio e da altri, a Bologna dal Guercino. Questi innovatori si chiamarono anche *tenebrosi*, per le nere e oleose imprimiture. Intanto anche a Bologna, fondata da Luigi Carracci (1555-1610), era sorta la scuola degli *eccletici*, di cui fu ornamento Annibale Carracci (1560-1609), il celebrato autore delle decorazioni del palazzo Farnese a Roma. Fra queste varie ed opposte scuole, che si combattevano con accanimento, s'alza, nella sua violenza, la figura di Salvator Rosa (1615-1673), il quale con verità e originalità dipinse il paesaggio italiano, dove è più sublime ed austero.

Più che la pittura, furono in questo secolo notevoli per certa fantastica maestà la scultura e l'architettura: lo spirito di Michelangelo diede la sua impronta originale alla scultura, che ebbe gagliarde manifestazioni con Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), nelle opere d'arte audace, talora magnifico, sovente strano.

Nell'altare di bronzo di San Pietro in Vaticano, il Bernini, con impetuosa

fantasia, unì le due arti delle seste e dello scalpello. Singolare artefice in cui si avvicendano concetti meravigliosamente graziosi a pomposa lascivia di forme, amoroso studio dal vero a stranissime bizzarrie, osservazioni minutamente ricercatrici a impressioni affrettate, soverchianza di vita giovanile a debolezza senile.

Ingegno assai meno alto, più stravagante ed enfatico fu Francesco Borromini (1599-1667), nel quale l'eccessività morbosa, che il trasse a trafiggersi con la propria spada, tutta si mostra nel gusto architettonico, che dal nome suo fu chiamato *borrominesco.*

Mentre l'Italia attraversava un periodo di decadenza, la poesia e l' arte emigravano ad altre genti latine. La Spagna, dopo una lunga serie di guerre, si liberava dagli arabi, allargava i suoi domini, rafforzava l'autorità monarchica e diveniva il più forte stato d'Europa. La scoperta dell' America e i fiorenti commerci avevano accresciuto la prosperità e la ricchezza della nazione. Il 22 febbraio 1530, Carlo V si faceva incoronare dal Papa in Bologna, rinnovando i trionfi di Carlo Magno. Ma su questa vasta possanza incombeva una infinita tristezza. Nel 1556, il potente imperatore abdicava in favore

(fot. Anderson, Roma).

Salvator Rosa — Paesaggio.

di Filippo II, suo figlio, e si chiudeva in un convento dell'Estremadura, facendosi, poco innanzi di morire, portare processionalmente dai monaci in un feretro nella chiesa tutta tesa e gramaglie. Questo contrasto tra la prosperità materiale e la mesta inquietudine degli animi, che informa tutta la vita spa-

Salvator Rosa — Una battaglia.

(fot. Anderson, Roma).

gnuola, si rivela anche nell'arte, ricca, vigorosa, ma velata di melanconia agitata da tremori religiosi, e nelle opere del Juanes, di Luigi de Vargas, dell'Espinosa, del Ribera, di Francesco Herrera, di Francesco Zurbaran, di Valdes Leal, popolata di figure cupe, di santi emaciati, di scarni asceti, di cadaveri di teschi.

Una certa austerità melanconica involge persino l'opera di Diego Ve-

(fot. Anderson, Roma).

Velasquez — Ritratto d'Innocenzo X.

lasquez de Sylva (1599-1660), il quale appare come un creatore ed un conquistatore, la cui opera insuperata ebbe azione efficace sull'arte universale. E quanto mai anche i moderni devono a questo artefice, il cui nobile profil domina il tempo!

I ritratti del grande spagnuolo vivono, parlano parole di vita, e non soltanto ci porgono, con tecnica superba, il tipo fisico esteriore, ma altresì l'indole morale, l'anima, e si potrebbe quasi dire il compendio della vita dei dominatori di quel tempo. Non è soltanto un pittore, è uno psicologo. Filippo IV Isabella, Olivarez, Ferdinando d'Austria, Margherita-Teresa vivono più nel tele del prodigioso pittore, che sulle pagine della storia, e intorno a quei pe naggi sembra agitarsi l'aere che essi respirarono, sembra animarsi la socie in cui vissero e sulla quale affermarono la loro supremazia.

E, dopo il Velasquez, un altro artefice glorioso Bartolomeo Esteban Murillo. Nato nel 1617 e vissuto sino al 1682, la differenza di pochi anni tr

Murillo — L'adorazione nel presepio.

lui e il Velasquez, lo colloca già tra una società, mutata in qualche parte, e fa di lui un artista diverso dal suo grande predecessore.

La potenza spagnuola incomincia a declinare, e dall'Escuriale, avvolto sem-

(fot. Anderson).

Rubens — Cristo e la peccatrice.

pre in una lugubre ombra e popolato di fantasmi e di terrori, s'alzano grida di pazzia e gemiti di delitti.

La stessa religione va perdendo del suo terribile impero e l'Inquisizione, illanguidita la sua primitiva ferocia, non priva di grandezza, diviene più orribile, ma più vile ed occulta, quasi una tregenda di vecchi esauriti. In mezzo a questa cupa severità, tra queste forme paurose, si leva un artefice, compreso di bellezza e di amore; tra la mortifera ombra che intorno spandono l'Escuriale e l'Inquisizione s'alza un pittore sorridente di grazia e di soavità. Al rigido ascetismo della fede, dominante nella sua patria, il Murillo oppone lo splendido culto del bello, ai santi severi, le immagini della bellezza e della vita, alla figura di un Dio terribile, il placido aspetto della Vergine, sorridente al nostro sorriso.

Come nella Spagna, così nella Frandra e in Olanda l'arte si leva nel seicento a grandi altezze.

Finchè le province orientali e settentrionali dei Paesi Bassifu rono sotto-

messe alla monarchia di Spagna e rimasero legate alla religione cattolica, anche l'arte della pittura risentì di questa unità di vita, d'indirizzo, d'intendimento. Ma, alla fine del secolo XVI, la Fiandra e le province vallone, di spiriti e sentimenti cattolici, si divisero dall'Olanda e dalle altre province democratiche e calviniste del Nord. L'Olanda, combattendo eroicamente contro i tiranni della patria e i tiranni della coscienza, formò, insieme con la Zelanda, la Frisia, l'Utrecht, la Gheldria, l'Over-Yssel e Groninga, un libero stato fiorente di commerci, forte di navilio, potente anche in terre lontane. La Fiandra invece rimase cattolica e seguì le sorti della monarchia spagnuola. Da questa differenza di condizioni politiche e religiose ne derivarono due arti diverse.

L'arte fiamminga, che risente del fasto e dell'opulenza dei dominatori spagnuoli, ha il suo più compiuto rappresentante in Pietro Paolo Rubens (1578-1640), uso alle corti e al favore dei principi, ricco di classica cultura, esperto nei maneggi diplomatici, di bello e lieto aspetto, vissuto in un tranquillo corso di cose prospere. E come nella vita, così nei suoi dipinti esultano la gioia, l'abbondanza e il piacere, e vi esultano moralmente e materialmente nella forma e nella idea, nel soggetto e nel colore. Si dice avere il Rubens con fantasia inesauribile dipinto oltre duemila quadri; quantità davvero straordinaria, anche se, come è noto, si faceva aiutare dagli scolari. Del

Van Dyck — Le quattro età dell'uomo.

resto la fecondità è uno dei caratteri proprî del genio, ed anche questa contribuisce a far rassomigliare il Rubens al Tiziano e ad altri grandi maestri italiani. Pittura sacra, soggetti storici e mitologici, allegorie, apoteosi di numi

e di guerrieri, opulenti nudità femminili e gagliardi corpi virili, scene popolari, fiere, *kermesse*, ritratti, pitture d'animali, quadri di paese, tutto egli tentò, e in tutto vinse con bella ed eguale facilità, con uno slancio ininterrotto di giovinezza creatrice. Passa con il Rubens, tra la magnifica sinfonia dei colori, un fiotto poderoso di forze vive, di bellezza sana, che fa pompa di sè medesima; ogni cura è lontana, ogni tedio bandito, ogni dolore scordato; è la gaudiosa vita degli esseri robusti, intenti a soddisfare gl'impulsi della propria natura, a godere intera la loro felicità. Vi è in ciò quasi una specie di osten-

Rembrandt — La Ronda di notte.

tazione, simile a quella dell'arricchito, che per abbagliare vuol mettere in mostra le sue dovizie.

Un soffio di signorile eleganza informa, per converso, l'opera del Van Dyck (1599-1641), lo scolaro più illustre e l'emulo più insigne del Rubens. Pensatore profondo e fine, una delicatezza elettissima dà l'impronta al suo pensiero e al modo di esprimerlo, mentre una dolce melanconia viene opportunamente a togliere quanto vi era ancora di volgare nella irrefrenata rumorosa lietezza del Rubens, e a dare un nuovo aspetto di aristocratica ritenutezza alle sue creazioni. Queste doti rifulgono ne' suoi ritratti, in cui con lo stile più eletto sono raffigurati i fini tratti orgogliosi delle stirpi nobiliari. Tali il Carlo V nelle Gallerie di Firenze, il principe di Carignano e i ritratti dei figli di Carlo II d' Inghilterra a Torino, i marchesi Brignole Sale nel Palazzo rosso a Genova.

Intorno al gran nome del Rubens, oltre il Van Dyck, si aggruppano il Breughel, lo Snyders, il Pourbus, il Van der Meulen, ecc. Ma la scuola fiamminga decade con il finire del seicento.

Anche la pittura olandese prende qualità e forma dal luogo in cui nasce.

Quando, dopo lunghi anni di eroiche lotte, l'Olanda acquistò la sua indipendenza, l'arte comparve a salutare la nuova libertà. Potevano essere mirabili soggetti da ritrar sulla tela, a documento dei posteri, le battaglie fierissime, le resistenze ostinate, gli atti di sovrumano valore. Ma la pittura qui non cercò le sue inspirazioni.

Posate appena le armi, che hanno cacciato dalla patria lo straniero invasore, altri nemici sono da combattere: le acque minacciose del mare. L'energia di questi uomini si eleva ad eguale misura delle difficoltà e degli ostacoli naturali: la loro vita tutta si riassume nello scontrar pericoli, domarli, trionfare; una stessa passione li agita, li commuove, li possiede. Scampati al furiar delle tempeste, allontanate le terribili minacce del mare, essi ricorrono come al conforto più caro, alla dolce pace della famiglia.

Il protestantesimo, con la sua pura luce evangelica, rischiara l'interno della casa e dà un senso d'intima poesia al focolare domestico. Di questo popolo e di questa età porge il più compiuto ritratto la pittura olandese, la cui impronta è un'aura tranquilla di pace familiare, una modesta realtà sorpresa e resa con diligenza amorosa. Quando il pittore esce di casa, trova soggetti per i suoi quadri nelle affumicate osterie, tra l'allegria dei brindisi e lo scroscio dei bicchieri.

L'arte olandese, come bene osserva il Proudhon, non avendo davanti a

(fot. Anderson, (Roma)

Paolo Potter — Paesaggio con vacche.

sè, nè pontefici, nè monaci, nè re, nè grandi, costretta a rifarsi sulla vita borghese, dipinge modestamente personaggi modesti, semplici mortali, come si vedono in casa, alla birreria, sulla spiaggia.

In questa età, tra questo popolo, in mezzo a quest'arte, s'erge a un tratto — strano contrasto! — un ingegno immaginoso e potente, Paolo Rem-

Giacomo Reysdael — Paesaggio.

brandt (1608-1668), un'indole ricca e multiforme, un intelletto soverchiante d'idee, che profonde con una prodigalità da gran signore nella libera Olanda i tesori del suo pennello. Il suo genio, pieno di gagliardia drammatica, aperto a tutte le sensazioni, comprende un regno vario e fantastico, che pur non si discosta mai dal reale. Ombra e luce, mistero e realità si urtano, contrastano, si fondono mirabilmente nelle opere di questo artefice, meditabondo e audace, calmo e violento, il quale sa, con singolare virtù, congiungere lo studio paziente all' impeto ardimentoso. Il sogno del Rembrandt è vasto come un mondo, ed egli ne è il rivelatore, non discostandosi mai dalla fedele interpretazione del vero. Egli può qualche volta far ricordare un altro creatore di mondi immaginarî, nei quali però la vita vibra con profondità maggiore, Guglielmo Shakspeare.

Ma neppure l'azione di questo colosso fantastico fa uscire l'arte olandese dai suoi modesti casalinghi confini. Molti ingegni sereni e tranquilli si limitano a cercare nell'interno della casa e delle taverne, o nella placidezza della natura, la loro inspirazione, come trovano tra i pacifici borghesi e i pratici mercanti i loro compratori. Questi artisti, che danno alla pittura olandese un singolare aspetto, che la distingue da tutte le altre scuole, si chiamano Franz Hals, Van der Helst, Brouwer, Van Ostade, Stean, Mieris, Dow, Terburg,

Metzu, Hobbema, Paolo Potter, l'inimitabile pittore d'animali, Van der Meer e molti altri ancora.

Tra questi peró non manca qualche artefice, il quale, oltre alla savia riproduzione delle cose, tenti manifestare il sentimento delle cose stesse.

L'animo di tali artisti, in lotta con la soddisfazione mediocre e materiale di tutto quanto li circonda, si lascia andare, come Giacomo Ruysdael (1625-1682), alle dolci malinconie del sentimento. Particolarmente caro ai miti sognatori è il Ruysdael, che rende la infinita mestizia delle cose, nei cieli grigi, nelle campagne solitarie, nelle spiagge paludose, nelle acque che s'inabissano per entro baratri oscuri.

Se l'arte olandese, con la sua dimessa familiarità, é il contrapposto della magnifica pittura italiana, la scuola pittorica francese si svolse per converso e si maturó sotto l'azione degli insegnamenti e degli esempi dei grandi maestri italiani. Così la luce della nostra arte illumina l'ingegno di Nicola Poussin

(Fot. Anderson Roma)

Gaspare Poussin — Paesaggio.

(1594-1665), vissuto lungamente in Italia e morto a Roma nel suo dolce asilo di Monte Pincio. Le opere sue sono inspirate ora ai luoghi, in cui l'antica grandezza romana spande tanta irradiazione di memorie, ora ai monti di Tivoli e di Frascati, ora ai dirupi e alle boscaglie della Sabina e dell'Umbria. La forma del Poussin, pur ritraendo gli effetti scenici della natura, racchiude un sentimento, e la sua pittura, pure interpretando il vero con una forma tutta personale, rivela un cuore agitato e dà una impressione profonda.

Contemporanei a Nicoló Poussin, inspirati all'arte e alla natura italiana furono altri pittori francesi: Gaspare Poussin, Gaspare Dughet, Jacopo Stella e, più celebre di tutti, Claudio Geleè, detto il Lorenese. Domina in quest'ul-

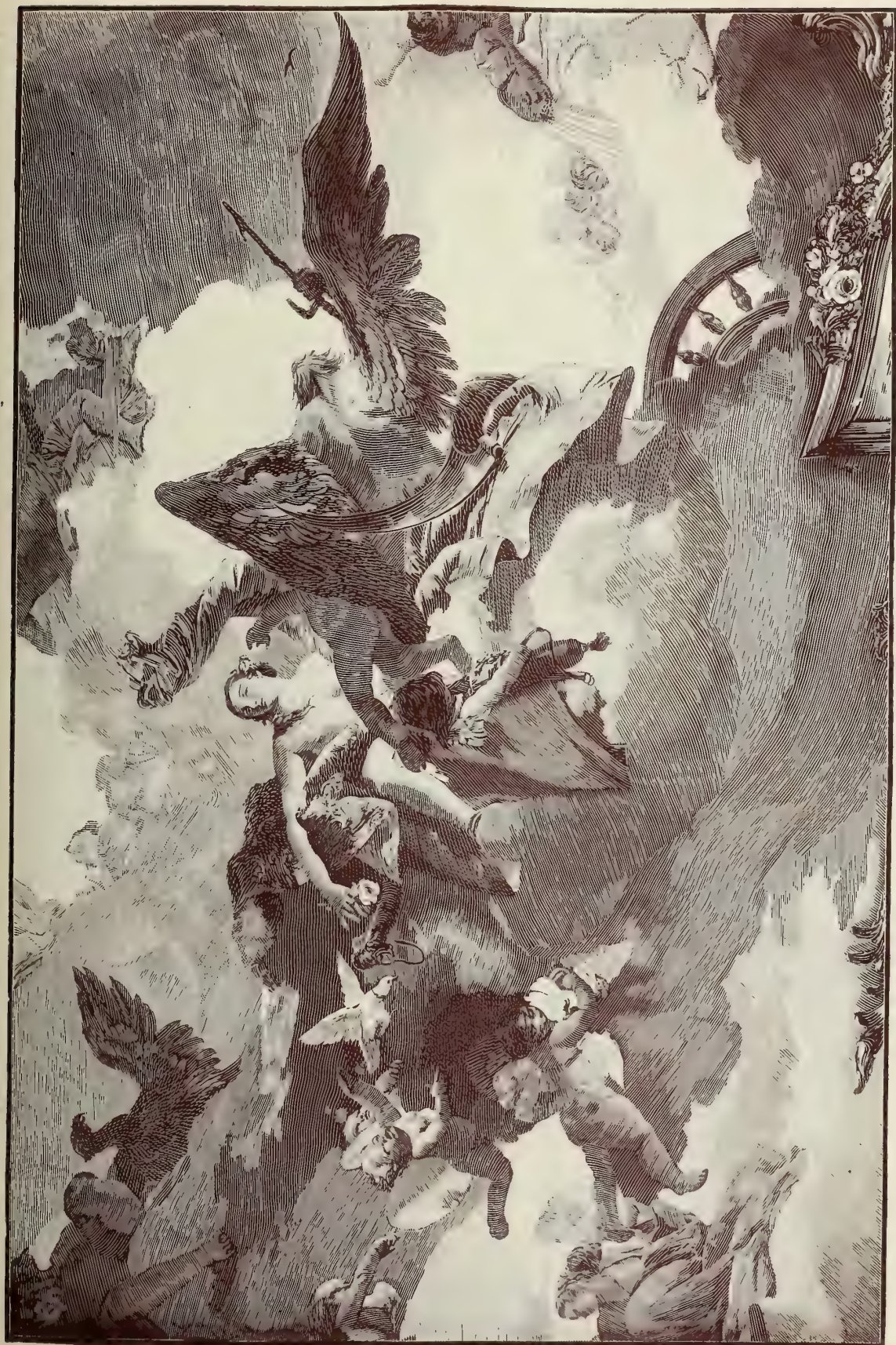
timo la grandiosità: orizzonti illimitati, cieli trasparenti, mari immensi, maestose moli architettoniche. L'aspetto dei luoghi e il tipo delle figure risentono sempre della solennità classica.

Meglio serbò ed espresse l'indole dell'arte francese il fiammingo Fi-

C. Le Brun — La Maddalena ai piedi del Salvatore.

lippo Champaigne, nato a Bruxelles nel 1602 morto nel 1674 a Parigi, ove aveva dimorato cinquantatrè anni. Fu il pittore di Port-Royal: Giansenio, Lemaître, Arnaldo d'Andilly e poi Luigi XIII e Richelieu furono da lui ritratti.

Un artefice di raro talento ebbe la Francia in Eustachio Lesueur (1617-1655), ma il vero capo della scuola francese, in questo periodo, è Carlo Lebrun (1619-1690), il quale ebbe sul suo tempo e su tutte le manifestazioni dell'arte della sua patria una efficace azione. Egli segna veramente il momento di transizione tra il gusto del seicento e quello più raffinato del secolo seguente.

Il Lebrun ebbe un emulo in Pietro Mignard (1610-1695), ingegno facile ma superficiale, leggiadro di colori e di movenze, ma non immune da quella leggerezza e da quella futilità, che predomineranno nel settecento. E di vero il suo nome diventò sinonimo di grazioso. Fra le sue opere, le più notevoli sono i ritratti; quelli ad esempio di Urbano VIII, di Innocenzo X, di Alessandro VII, di Turenna, di Luigi XIV, di Madama de Maintenon ecc.

G. B. Tiepolo. — « Soffitto della Sala Clerici ».

Invano dinanzi al Mignard passarono papi, re, guerrieri e regali bellezze, tutti gli elementi per creare opere potenti e grandiose. Il fasto della Corte di Luigi XIV non fu aere adatto a far fiorire un'arte vigorosa.

E neppure questo torbido secolo era adatto a far crescere l'arte nell'au-

Goya — Danze campestri (da fot. Anderson, Roma).

stera Germania, dove l'alto e solenne sentimento del Durero, del Holbein, del Cranach s'era d'un tratto smarrito nella imitazione italiana e fiamminga.

Eccoci pertanto arrivati alla fine del seicento.

Nel secolo XVIII finisce a poco a poco quel che di grandiosamente artificiato v'era nella vita e nell'arte, quell'affettazione di forze, in cui almeno si scorgeva la brama di esplicarsi in forme contorte, ma nuove, si sentiva l'anelito a una originalità strana, ma ardimentosa. Il tempo precedente alla grande rivoluzione, che mutò spirito e sangue al mondo intorpidito, si chiama giocondo, perchè poco è in esso di serio e forte. Soltanto i fiori dell'arte e dell'amore incoronano la società, che s'avvia spensierata alla fine. Anche l'arte, sentendo il bisogno di riforma, si arresta a un tratto, e poichè è dello spirito umano passare dall'uno estremo all'estremo contrario, all'eccessivo e al gonfio si contrappongono la leggiadria e la grazia.

Di contro alla pittura che non mancava di certa grandiosità nel genio decorativo, nello studio di apparenze fastose, sorge un'arte gentile, leggiadra, minuta, sorridente dalle pareti delle belle stanze, adorne di mobilie armoniosamente dipinte a bianco e oro. Nella Spagna la grande arte disparisce col Murillo, nel quale,come abbiam visto, s'inizia già una languida dolcezza. Soltanto, dopo la metà del settecento, l'arte spagnuola viene suscitata, come d'improvviso, dall'ingegno strano e fantastico del Goya. Sta il Goya in mezzo a due età: si sente nella sua opera passata come una lontana, ma ancor vibrante eco di Velasquez, e ad un tempo vi spira il soffio dell'avvenire, che, lontano lontano, lascia vedere un nome, circondato da un nimbo di luce e di colori — Fortuny — al quale tutta l'arte spagnuola si conformerà poi in una convenzionalità piacente agli occhi.

In Italia povertà e servitù hanno assopito ogni vigore: miseria di condizioni politiche, miseria d'idee e di costumi; appena qualche solitaria magnanimità si accende qua e là, come riflesso di altri tempi e di altre luci. Alla decadenza politica corrisponde il decadimento artistico. Solamente nel lembo più

Lawrence — Giorgio IV d'Inghilterra.

settentrionale d'Italia, fra le venete lagune, immuni ancora da servitù straniera, nella città che sente ancora il retaggio di una bellezza incomparabile e nasconde la sua decadenza sotto un'aurea veste di pompe e di festeggiamenti, fiorisce un'arte leggiadra, adatta agli eleganti salotti, dove le belle

Reynolds — Teste di bimbi.

donne in guardinfante e i cavalieri dalle parrucche incipriate e dagli innocenti spadini, passano elegantemente la vita. L'arte è il sorriso di questa società: e i pittori, gentili interpreti dell'eleganza e del brio veneziano del settecento, sono Pietro Longhi, che ne' suoi quadretti rappresenta gli episodi del viver domestico, le bizzarre usanze de' suoi giorni: Antonio Canale detto il Canaletto, e Francesco Guardi, che riproducono con potente sempli-

cità i chiarori argentini del cielo veneto, i mirabili palazzi, sorgenti dalle acque del Canal Grande: Rosalba Carriera, che dipinge a pastello, con leggiadria e morbidezza di tocco i patrizi e le dame.

Fra le minute grazie e le leziose blandizie del secolo, fra la veneta società imparruccata, nasce — apparizione singolare! — tutto muscolo e sangue, facendo rivivere l'età fulgida del cinquecento, Giovanni Battista Tiepolo. In un tempo, in cui l'arte è graziosa, le consuetudini raffinate, l'osservazione superficiale, questo artefice meraviglioso sa dar vita a creazioni, nelle quali è a volte giocondo, festante, a volte severo, passionato, tragico. V'è nell'opera tiepolesca un sentimento profondo, cui risponde l'eco d'altri tempi. Per trovar confratelli al sovrano pittore bisogna trasportarsi a due secoli prima, fra Tiziano e Paolo, fra il Tintoretto e il Palma, fra i trionfi della vita, della bellezza, del colore.

L'Inghilterra, salita a così alto fastigio nelle lettere con Guglielmo Shakspeare, non ebbe fino al settecento pittura nazionale. Per ritrarre i suoi nobili e i suoi uomini degni di duratura effigie, essa nel seicento chiamava l'altero pennello di Antonio Van Dyck. Nel secolo XVIII, comincia a prosperar l'arte inglese e primeggiano specialmente nel ritratto Josua Reynolds (1723-1792), Tomaso Goinsborough (1727-1788) e l'elegantissimo Tomaso Lawrence (1769-1830).

Di contro a questi delicati artefici, si leva l'ingegno originale e bizzarro di William Hogarth (1697-1764), pittore e incisore, il quale in una serie di composizioni, come la *Vita di una donna pubblica*, la *Vita di un libertino*, *Un'elezione parlamentare*, *L'industria e la pigrizia*, ritrasse i costumi del suo tempo e del suo paese, con un'arditezza di concetto e di forma, trasmodante spesso fino alla caricatura.

Ma quel sentimento sottile e penetrante, quel desiderio acuto di affettuose delicatezze, quel colorito di poetiche grazie, emanante da tutto il secolo XVIII, trova la sua espressione più elegante e squisita nella scuola francese. La quale incarna, si può dire, lo spirito del tempo e il riflesso vivo e fedele dei costumi e delle anime, e si trova in perfetta corrispondenza con tutto quello che di bello e leggiadro fornisce la realtà. È un'arte, questa francese del secolo XVIII, che manca di semplicità e di vigoria, poichè la realtà stessa delle anime e delle cose non era più nè semplice nè vigorosa, ma che in compenso possiede tutta quella finezza tenue e languida delle aristocrazie decadenti, simili alle ultime ore di un tramonto mite, in cui il sole attenuandosi fra le nebbie, rende meno distinti i contorni delle cose, ponendo quasi intorno ad esse un consentimento al sogno.

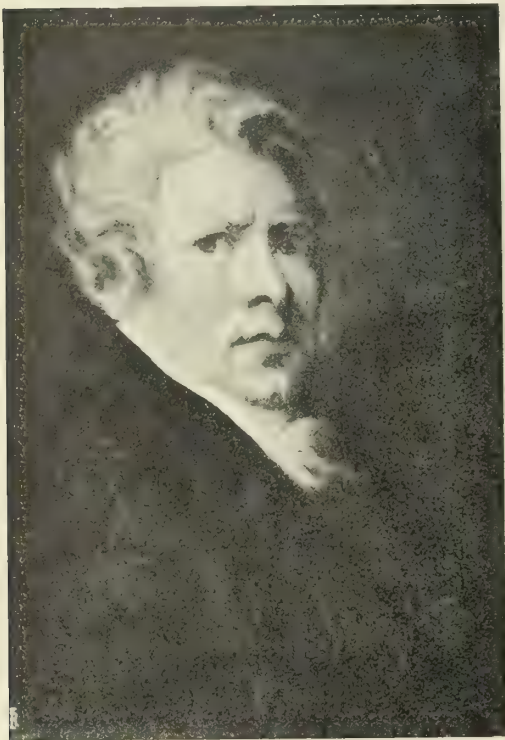
Antonio Watteau (1684-1721) è quegli che, più d'ogni altro, gittò la pittura francese nella dolce corrente del settecento. Fu chiamato *le peintre des fêtes galantes*, e parve veramente disceso dal mondo dei sogni a rivelare l'idillio fantastico di tutte le anime dolci. La serie de' suoi quadri costituisce un soave decamerone di sentimenti e di affetti, ingentilito da una lieve e indeterminata malinconia, che circonda le scene raffigurate, come un trasparente velo azzurrino avvolge i suoi paesaggi e le sue figure. Sagacemente dicono i Goncourt che nelle feste galanti del Watteau vi è come una tristezza musicale e dolcemente contagiosa, simile alla immateriale seduzione di Venezia, poesia velata e sospirosa.

Boucher — Il Bambino Gesù.

Il Pater e il Lancret furono del Watteau discepoli ed imitatori, ma nessuno al pari del maestro seppe dar volo più vago e carezzevole al mite sogno del secolo, ad esprimerlo con più aerea poesia.

Anche nel ritratto si lascia volentieri il dipinto ad olio per una tecnica più gentile e più fragile, fatta quasi di pollini d'ali di farfalle, come si abban-

donano i severi e dignitosi atteggiamenti per le pose sorridenti e civettuole. Il pastello sale in grande onore con la veneziana Rosalba, Carriera, che diffuse le sue opere particolarmente in Francia, e con il Liotard e con Maurizio La Tour.

Il Lemoyne (1688-1737) e il suo allievo Natoire trattano anch'essi, come il Watteau, scene graziose, circonfuse come da un roseo aere mitologico. Ma il Lemoyne ebbe un altro allievo, che lo superò in rinomanza, Francesco Boucher (1703-1770), un caposcuola.

Appiani — Autoritratto (fot. Alinari, Firenze).

La sua mitologia fu detto non esser quella di Omero e di Virgilio, ma piuttosto di Ovidio, con un po' di cipria per meglio coprirla, una mitologia, come quella del poeta delle imperiali eleganze erotiche, cara ai cicisbei e alle damine di un tempo, tutto pieno di lezzi e smancerie e di delicature. Pastorelli profumati, contadinelle dalle seriche calze filano l'amore nelle sue tele. E questo artificioso allestimento si mostra in ogni suo quadro; sembra che tutti i suoi personaggi sieno destinati alla scena.

I convegni dilettosi sembrano mascherate bucoliche, quei pastori e quelle villanelle non sono se non marchesine e marchesini travestiti. Nel Boucher si afferma un altro aspetto del gusto del secolo, la voluttà sotto le spoglie più raffinate e più arcadiche. « Le *joli*

— hanno scritto i Goncourt — c'est l'âme du temps et c'ést le génie de Boucher. » Fu l'artista ufficiale della Signora di Pompadour, diede il suggello del suo gusto allo stile della cortigiana regale.

Fra i discepoli del Boucher, il più celebre fu il Fragonard (1732-1806) *le Cherubin de la peinture*, come lo chiamavano i suoi connazionali. Il Fragonard, maggiormente accrebbe, come sempre avviene, la leziosità del maestro.

All'arte d'alcova del Boucher si oppone fieramente uno dei più forti ingegni della Francia, il Diderot. Sono i primi colpi contro la vecchia società corrotta. Da ogni lato si destano i germi dei nuovi tempi, e le mollezze e le vane pomposità del vivere signoresco, veduto a traverso la pittura dei salottini eleganti, le sete, i profumi e la cipria, infiammano la parola piena di sdegno e di pensiero del filosofo austero, che si scaglia contro il Boucher, lo chiama audacemente il pittore delle prostitute, ed insegna che anche l'arte deve avere *des moeurs*, deve pur amare la virtù, odiare il vizio.

Il Diderot mostra invece una certa predilezione per Giambattista Simeone Chardin (1669-1779), il pittore di una società non ancora tenuta in considerazione, della borghesia, di cui fu veramente il cronista. Ma, per il Diderot, l'artista perfetto è Giambattista Greuze (1725-1805). Per entro alla dolcezza

dello spirito, alla morbidezza della fattura, alla piacevole intonazione del colore si dichiara nella sua opera un insegnamento morale. Come la castità e la purezza traspaiono dalle sue figure femminili, così l'onestà risuona anche nei titoli de' suoi quadri: *Il padre di famiglia che legge la Bibbia*, *La maledizione paterna*, *Il figlio punito* ecc.

Il secolo declinando si converte, diventa moralista e predicatore; ma è

Casmuccini — Conve sione di S. Paolo (da fot. Alinari, Firenze).

virtù d'apparato, e i buoni proponimenti non sono sinceri, ma ipocrisie suggerite dall'opportunità, ripieghi di spiriti inquieti, che, nella imminenza di un travolgimento, cercano rimedi e ripari.

La lieta serenità, priva di cure, è profondamente turbata dal tumulto di nuove aspirazioni e dall'irrompere affollato di ardite idee, in cui si annunziano confusamente la fine della vecchia società e l'inizio d'un'êra piena di grandi e terribili innovamenti. Una nuova filosofia, la filosofia degli enciclopedisti, nel desiderio acuto di investigare ogni cosa, discute i precetti della religione e gli ordinamenti degli stati. Questa ribellione del pensiero e del sentimento contro gli abusi, le prepotenze, le ingiustizie commuove profondamente la società cascante, sensitiva, cullantesi in una dolce sensualità, scuote vecchie autorità, rende incerti del loro potere gli antichi dominî, dà vigoria di coscienza agli umili ed agli oppressi. E gradatamente si forma quasi una consuetudine, quasi un vezzo di moda per le stesse classi nobili di accomodarsi a quelle dottrine, che prepararono il movimento sociale e la rovina del vecchio edifizio. Nei salotti, alle dilettose ed amorose storie, ai complimenti leziosi si sostituiscono ragionari filosofici e sentimentali intorno al contratto sociale, allo stato di natura, al diritto di eguaglianza, senza comprendere che da quei principî e da quelle teoriche gli ordini sociali sarebbero stati in breve sovvertiti. Gli insegnamenti della nuova vita si cercano, quasi protesta alle morenti istituzioni feudali ed ecclesiastiche, nella storia degli antichi, nell'esempio delle virtù repubblicane di Grecia e di Roma, e i fasti di quei popoli gloriosi si vogliono rinnovati almeno nelle forme di un'arte, che deve servire d'incitamento a virili propositi. Risorge quindi la pittura storica, e i quadri che mostrano gli antichi fatti famosi devono servire di ammaestramento ai moderni.

Il Vien, pittore mediocre, è a capo di questa reazione classica, che appare come protestazione agli allettamenti del Watteau e del Boucher e si propone di ricercare le sue inspirazioni nella storia primitiva di Grecia e di Roma.

Ma intanto la Rivoluzione prorompe, e per spezzare ogni tradizione con il passato, infrange e spazza via, al tremendo lugubre canto del Ça-ira, re e nobili, potestà e privilegi, eleganze e raffinatezze aristocratiche. Il vecchio mondo profonda e in nome della libertà e dell'uguaglianza, sorge la democrazia borghese.

Tutto ciò che, prima della Rivoluzione, era ammirato e venerato, diventa argomento di esecrazione.

Come sulle istituzioni religiose, civili e politiche passa il turbine della plebe, svegliatasi terribile dal sonno dei secoli, così nei palazzi maestosi, nella penombra delle stanze eleganti, si spalancano le finestre all'improvvisa e impetuosa folata di vento rinnovatore. La vita prende un novello corso e un'altra arte si manifesta.

Ma i borghesi e i plebei saliti dal basso, si mostrano incapaci di creare qualche cosa di nuovo nel regno dell'intelletto, e dopo aver distrutto tutto quanto era stato oggetto d'invidia, assumono anch'essi l'aria grave e dignitosa degli antichi signori.

Nell'architettura incominciano a predominare le linee classiche. Che senso di freddo in quegli edifizi, in quelle stanze, in cui l'architettura non ha altro intento se non quello di anticheggiare! Anche nei mobili e negli adornamenti il risorgente classicismo è ridotto a proporzioni meschine e i divani

« L'amor materno » quadro di Tranquillo Cremona.

a linee rigide stanno accanto a mensole sorrette da sfingi di bronzo o da colonnini dorati, ornati da fregi e da ghirlande di ottone.

E le fogge del vestire corrispondono interamente allo sfoggio dei risaliti, desiderosi di mostrare gravità e sussiego.

Nelle donne, camuffate romanamente, le vesti prolisse, fermate da borchie al sommo delle spalle, scendono lungo la persona in minute pieghe senza cintura, lasciando scoperte le braccia e le spalle, consentendo la libertà di movimenti e di costumi, che poco s'addicevano agli austeri ed aspri censori dei costumi corrotti dei nobili.

Gli uomini non ebbero il coraggio di adottare le fogge greche e romane, ma abolirono gli abiti bizzarramente ricchi ed eleganti del settecento, e riprovando tutto quello sperpero e quelle minuzie, consentite appena alle femmine, cercarono di assumere gravi arie d'importanza, ingolfandosi dentro lunghi marsinoni a larghi risvolti, con il coccardone all'occhiello, con calzoni stretti alla gamba, e scarpette inverniciate o meglio ancora stivaloni da cavallerizzi, e con in mano una lunga mazza di tralcio di vite.

L'arte della pittura seguì anch'essa questa ostentazione, e Giacomo Luigi David (1748-1821), discepolo del Vien, è il pittore dei tempi nuovi. E dietro al David, il Girardet, il Gros, il Guérin.

Il David lasciò la Francia per andare a Roma, quando il Canova rigenerava nello studio dell'antichità la scultura, quando il Winckelmann fondava con nuovi criterî la storia dell'arte e Raffaele Mengs dava nuovo impulso alla critica artistica.

L'Italia prendeva dalla Francia l'impulso, la materia e la forma dell'arte. Andrea Appiani (1761-1817), milanese, ingegno elegante, fu, come il David in Francia, il capo di una scuola inspirata ad un solenne classicismo, che ebbe cultori valenti in Pietro Benvenuti d'Arezzo, in Vincenzo Camuccini romano, nel fiorentino Francesco Sabatelli, nel figlio di lui Giuseppe e in pochi altri.

Gli Dei dell'Olimpo erano tornati a nuova vita, ma, quel rinnovato spirito d'antichità nelle arti figurative e nella vita era vuota forma: mancava a tutta quella pompa un serio contenuto intellettuale, nè i tempi, nè gli usi, nè il popolo si accordavano lontanamente alla regolare solennità classica. Erano quindi altrettanti simulacri di gesto, era una generale contraffazione delle forme antiche, senza averne neppure il senso, tranne per il Canova, il quale tra l'affettazione accademica, seppe a quando a quando creare opere mirabilmente originali, profondamente vere, come il *Dedalo* e *Icaro* e la testa di papa Rezzonico. L'arte invece del David e della sua scuola è fredda e servile, così che dinanzi a' suoi quadri *Belisario*, *gli Orazii*, *Bruto*, *Elena* e *Paride*, *Le Sabine*, *Leonida alle Termopili*, sentimento e intelletto restano muti e gelidi.

L'arte e il gusto del David incominciarono a svolgersi con gl'inizî della Rivoluzione e perdurarono durante i trionfi dell'Impero.

Nessun artista tentò emanciparsi da quella imitazione triste e uniforme. Il tumulto violento delle geste napoleoniche non consentiva il tempo di mantenere le arti in vigore e di farle feconde; tutta l'Europa sonava d'armi e ogni attività materiale e morale era occupata nella guerra.

Quando il Cesare latino, che aveva sconvolto la Francia e il mondo con il suo luminoso e irruente passaggio, agonizzava sopra un lontano scoglio in mezzo all'Oceano, quando sopravvenne la reazione del 1815, l'arte, non più stordita dal fragore delle battaglie, risollevò il capo. E fra i gelidi greci e gli stecchiti romani apparve un dì figurata una scena, che scosse potentemente gli animi. Rappresenta una fiera burrasca di mare. Sopra una zattera, in atteggiamenti disperati e paurosi, stanno alcuni naufraghi, che nei volti e negli occhi esprimono il terrore della morte. Un padre, compreso di cupo dolore, sta accanto al cadavere del figlio, un altro cadavere è trascinato via dalla furia delle onde. I rimanenti naufraghi si agitano frenetici; uno s'erge sugli altri e sventola un panno; sull'ultima linea dell'orizzonte si scorge un punto bianco, una vela, la salvezza. Il *Radeau de la Meduse*, esposto dal Géricault nel 1819, segna il confine tra la vecchia arte e la nuova, che liberandosi alfine da tradizioni e da convenzioni, cerca il suo nuovo ideale nel vero, inteso con nuovo e vivo palpito del cuore.

POMPEO MOLMENTI.

(fot. Alinari, Firenze).

A. R. Mengs — Ritratto della propria figlia.

La pittura nel secolo XIX.

Disegno di questo lavoro — Una sola battaglia estetica in tutto un secolo — Rousseau, Goya e il loro individualismo lirico — I cinque capitoli — Verso la luce — L'estetica psicologica — L'ago della bilancia.

In tutto il secolo decimonono s'è combattuta, sotto varie bandiere e sotto varie maschere, una sola battaglia estetica: quella fra classici e romantici, fra tradizione e libertà, fra l'oggettivismo — sia esso derivato dai sensisti dopo Condillac o dai spoitivisti dopo Comte — e il soggettivismo — sia esso sorto col consiglio degl' idealisti dopo Fichte o degli egoisti dopo Nietzsche, — fra impassibili, insomma, e sensibili.

Questa contesa è stata ed è spesso così confusa e così mutevole che, per noi contemporanei, la definizione dei temperamenti bilaterali e incerti fra le due correnti è ancora impossibile, e dobbiamo con pazienza affidarci al tempo per avere l'elenco esatto di quei di destra e di quei di sinistra nell'assemblea costituente dell'intelligenza durante il secolo decimonono. Solo, guardando agl'inizii della lotta, possiamo già dire che la liberazione intellettuale e morale dell'individuo dal peso della società ambiente, il suo iroso spogliarsi dai paludamenti della tradizione e il nuovo diritto al lirismo più nudo e all'originalità più fiera, non coincisero davvero col principio astronomico del secolo, o col cadere della testa di Luigi Capeto.

Il primo ribelle era stato, nelle lettere a metà del secolo decimottavo, il Rousseau le cui *Confessioni* e i cui spasimi gridati talvolta come quelli d'un infermo che dal suo letto di pena s' illuda di diminuire il suo martirio imponendone agli altri con la violenza della parola e del gesto la visione terribile, sono ancora dopo centocinquant' anni le confessioni e gli spasimi nostri. « Il disprezzo — egli scrive nel 1756 — che le mie profonde meditazioni m'avevano ispirato pei costumi, le massime e i pregiudizii del mio secolo mi rendeva insensibile agli scherni, e io schiacciavo con le mie sentenze le loro piccole arguzie come schiaccerei tra le mie dita un insetto ».

A quel punto nelle arti uno solo, uno spagnolo, raggiungeva nella veemenza dell'espressione, nella febbre di voler tutto sapere e tutto fare e tutto rinnovare, nello slancio della fantasia, nella frenesia per la soda e sana realtà, nella crudeltà della gogna su cui esponeva le ipocrisie della società contemporanea, la sincerità del Rousseau — ed era Francesco Goya.

Anche in lui è chiusa tutta la futura *modernità* dell'arte, come in Rous-

seau è il germe di tutta la letteratura moderna. Nessun ironista ha superato nel disegno le acquetinte delle *Miserie della guerra;* nessun verista le forme della *Maja desnuda* e della *Maja vestida;* nessun simbolista le scene macabre dei *Capricci;* nessun luminista lo sfavillio della *Romeria de San Isidro.* Intanto in Inghilterra un pittore di ritratti e di paesi, GAINSBOROUGH, crea accanto al paesaggio classico di Wilson, quello che cinquant' anni dopo i francesi chiameranno *paysage intime,* e sorpassa d'un tratto per modernità di sentimento le lucide mondane squisitezze di Watteau, le delicate precise reminiscenze olandesi dello Chardin , gli opalini orizzonti del Guardi, le architetture ariose del Canale e del Canaletto.

Ecco i precursori del romanticismo, della libertà e della sincerità. Come vedremo parte a parte in questo che un accademico settecentesco chiamerebbe *Discorso sulla storia della pittura nell'ultimo secolo,* neoclassici, puristi, prerafaeliti , e (peggiori perchè senza idealità) scolastici e mercanti s' opporranno a questa marcia in avanti, assumendo sempre nuove apparenze, tenteranno ogni venti e trent'anni una reazione con un *ricorso* quasi fisso. Ma, invano. Al principio di questo secolo ventesimo tornano a splendere come fari di meta, gl'ideali artistici di Rousseau e di Goya: cosmopolitismo, nella speranza; individualismo, cioè lirismo, nell'ispirazione; ricerca dell'espressione violenta e precisa del carattere, nei mezzi. Quale teoria d' arte è più moderna, più odierna, più viva di questa ?

Il vangelo d' allora e d' oggi è in queste parole d' un saggio , di Ralph Waldo Emerson: « Non l'imitazione ma la creazione è lo scopo delle nostre arti belle. Il pittore deve sapere che un paesaggio è bello per i suoi occhi perchè esprime un pensiero che è buono per lui; egli deve apprezzare l'espressione della natura e non la natura stessa ed esaltarne quindi, sopra tutti gli altri, i tratti che a lui piacciono. Egli ci darà così le tenebre delle tenebre, la luce della luce ».

La luce. *Verso la luce* sarà il titolo dell' ultimo dei capitoli di questo studio.

Nel primo mostreremo le sorgenti estetiche del *Neoclassicismo* in Germania, il suo svolgersi in Francia e in Italia. Nel secondo, mostreremo la sua connessione psicologica col *Purismo* tedesco che aduggiò anche qualche italiano, e col *Prerafaelismo* inglese che, per la sua origine italiana, ebbe qualche tardivo seguace anche fra noi. Nel terzo capitolo indicheremo la storia della *Pittura aneddotica e storica* in Inghilterra , in Francia , in Germania, nei Paesi Bassi e in Italia, dove, come in Francia, essa fu, nella tecnica redenta dal trionfante romanticismo — là Delacroix, qua Morelli. Nel quarto capitolo, *I romantici e la sincerità,* sarà definita la pittura romantica fuori dai pregiudizii, che sopratutto da noi l'hanno velata, mostrando tutto lo sviluppo del paesaggio romantico dagl' inglesi verso il 1820 giù fino ai francesi del 1830, agl'italiani dopo il 1848 — l'anno taumaturgo, come diceva il Dall'Ongaro. E questo sviluppo accompagneremo fino ai suoi ultimi effetti nelle varie regioni italiane, dal Palizzi abbruzzese a Napoli, al Fontanesi reggiano in Piemonte, dal Costa romano ai *macchiajoli* fiorentini. Finalmente nell'ultimo capitolo, — quinto — riassunta la storia dell'arte giap-

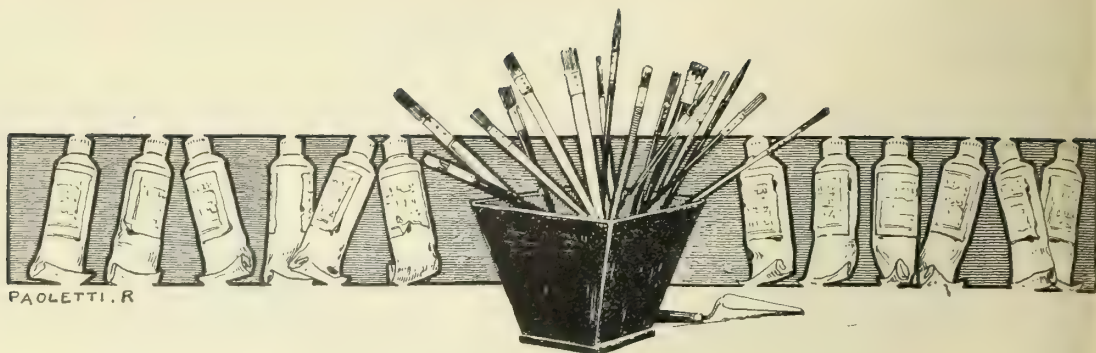
ponese e del suo influsso su Manet e su gl' impressionisti francesi, delineeremo tutte le recentissime correnti dell' *Impressionismo* e del luminismo in Francia, in America, in Inghilterra, in Scozia, nei Paesi Bassi, in Germania, in Scandinavia, in Russia, in Austria e particolarmente in Italia — del luminismo che è in pittura quel che nelle lettere è la lirica.

E per quel che potremo in questo riassunto che sopratutto si propone d'essere chiaro, tenteremo di definire non solo i quadri, ma i pittori e i tempi, i luoghi, le cause sociali politiche ed economiche che hanno accompagnato le crisi artistiche più veementi e più tipiche, perchè ormai il critico dev'essere prima di tutto uno psicologo e l'opera d'arte, fra l'artista e lo spettatore, è oggi semplicemente l'ago di una bilancia.

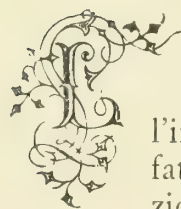
In altre parole la ragion sufficiente, dell'opera d'arte, come direbbe il vecchio Leibnitz, cioè quel che in essa è capace d'effetto e di continuità, è solo quel tanto della coscienza dell'artista — senso, sentimento, intelligenza, fantasia, volontà — che essa rivela, a quel modo che la luminosità di uno specchio si misura dalla quantità di luce che esso rifrange. A questo punto è giunta la psicologia estetica del secolo decimonono.

Dietro al sottile pezzo di tela sporca di colori che forma un quadro e che per sè è muto e nullo, noi dobbiamo non solo immaginare, ma sentire un altro uomo che ci parla, ci fa sorridere, piangere, entusiasmarci, prostrarci, — e di qua dobbiamo considerare noi stessi e i nostri simili. Questo cómpito bifronte spetta oggi al critico d'arte. Egli perciò dovrà, prima di tutto, essere nel metodo e nello scopo uno psicologo; dovrà cioè spingere lo sguardo di là dall'esame della pennellata e dell'impasto, del chiaroscuro e del rilievo e delle apparenze tecniche, nell'anima sociale e nell'anima individuale; o almeno lo studio di quelle apparenze non dovrà essere scopo ma soltanto uno dei mezzi alla sua perspicacia e alla sua paziente volontà di sintesi.

Proviamo, insieme....

I

I NEOCLASSICI.

Germania e Francia.

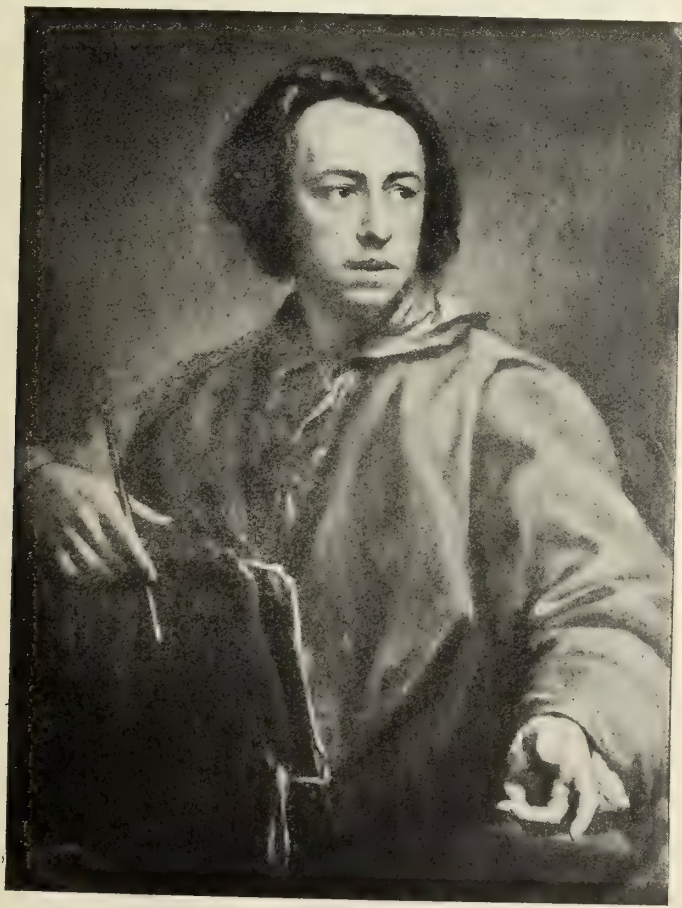
L'originalità francese — La reazione neoclassica — I suoi apostoli — Winckelmann e Lessing — Mengs — Carstens — La Buona Angelica e un giudizio del Goethe — I pranzi greci della Vigée Le Brun — David a Roma e l'orgoglio del Battoni — David alla Convenzione — La « Morte di Marat » — I ritratti — La contraddizione dell'arte rivoluzionaria.

La Francia, per mezzo dei suoi scrittori diffusi e ammirati in tutto il mondo, s'è attribuito il primato nell'originalità e nell'invenzione di tutte le mode artistiche del secolo decimonono, difatti essa è stata la più pronta a trarre dalla pittura delle altre nazioni — sia l'Inghilterra o il Giappone, la Spagna o la Svezia — tutt'il buono e tutt'il nuovo e ad assimilarselo con l'esperienza degli antichi e degli altri contemporanei, spesso la più vigorosa anzi la più violenta ad esagerarlo così da far sembrare il nuovo nuovissimo e lo strano straordinario, sempre la più abile a far valere queste sue conquiste nel mercato e nell'opinione mondale. Essa è stata, insomma la cassa armonica della voce altrui, meglio l'armoniosissima voce del pensiero altrui.

Noi in Italia che pure abbiamo avuto, re degli scultori neoclassici, il Canova, abbiamo per cent'anni creduto e crediamo che il neoclassicismo ci sia venuto da Parigi e precisamente dal David, che a lui soltanto il Camuccini, il Landi, l'Agricola, il Battoni, l'Appiani debbano il vanto di questa reazione.

Perchè questa teoria d'arte che adorando solo l'antica Grecia e le sue statue e i gessi delle sue statue, chiuse gli occhi davanti alla realtà, compose quadri non di figure ma di manichini, abolì il colore dando appena un tòno roseo vaporoso alle carni, declamò tutte le leggende e le favole classiche dai due Ajaci ai tre Orazii, guardò verso il passato, dimenticò il vero presente, voltò le spalle all'avvenire, artisticamente e moralmente — non potè essere che una reazione.

Ma venne di Germania e non di Francia.

I Pensieri sopra l'imitazione delle opere greche furono dettati da Johann

Joachim Winckelmann nel 1755, l'anno della sua definitiva partenza da Roma, e la loro tesi fondamentale è riassunta nella celebre massima: « Il solo mezzo per noi di divenire inimitabilmente grandi è di imitare gli antichi, primi i Greci ». Salomon Gesner, educato dall'entusiasmo umanista di suo padre, nel 1759 scriveva: « Nella scultura greca il pittore può trovare la più sublime concezione della bellezza e imparare quel che egli deve prestare alla natura per dare alla sua imitazione dignità e nobiltà. » Gothold Ephraim Lessing pubblicò il *Laokoon* nel 1766 e vi raccolse in una forma limpida e in una precisione geometrica che dettero purtroppo a quell' aberrazione grandiosa una mirabile apparenza logica, tutti i correnti pregiudizii sul modo di *coreggere la natura* secondo l'esempio divino dei classici, di disprezzare la vita contemporanea e l'emozione, di gelarsi pur di rassomigliare nel gelo al marmo d'una statua di Fidia e di Prassitele. A cercar bene, tutti questi geniali antiquarii avevano poi avuto, nelle lor dottrine perniciose, la cui ultima eco

(fot. Alinari, Firenze).

Antonio Raffaello Mengs — Autoritratto.

ncóra incanta l'orecchio di qualche facile critico e di qualche prudente accademico, un predecessore nel pittore e acquafortista d'Amsterdam, Gerard e Lairesse, il quale nel 1707 aveva pubblicato il *Groot Schilderboeh* per insultare in nome degli antichi greco-romani la sincerità semplice ed eterna e' suoi compatrioti gloriosi, morti appena da quaranta o cinquant'anni, eniers e Van Ostade.

(fot. Anderson, Roma).

A. R. Mengs — Il Parnasso.

Ma nel 1755 JACQUES LOUIS DAVID aveva sette anni! Quando egli dopo tre vani concorsi riuscì a venire a Roma a Villa Medici, *prix de Rome*, seguendo Joseph Vien allora nominato direttore di codesta Accademia, e nel 1784 vi dipinse il famoso *Giuramento degli Orazii* e si vantò di averne tratto tutti i profili e i costumi dai musei e dai bassorilievi degli archi trionfali, Raphael Mengs tedesco che aveva dipinto a Villa Albani il classico *Parnasso* e aveva fatto svenire Winckelmann d'ammirazione, era morto proprio a Roma da cinque anni. Come innovatore, il David arrivava un po' tardi...

ANTON RAPHAEL MENGS (nato in Aussig di Boemia il 12 maggio 1728, morto in Roma il 29 giugno 1779) era passato dall'imitazione del Correggio e del Sanzio a quella del Maratta col fanatismo di un eterno discepolo cui mancherebbe la vita se mancasse il maestro. I turchini gessosi e i rossi mattonacei del Maratta più facilmente si addissero alle terre dei pastelli di che il Mengs con una certa eleganza settecentesca popolò, ancor giovanissimo, Dresda. Il suo quadro la *Notte santa* rileva però tutta la maniera leziosa del suo dipingere. Così che quando conobbe Winckelmann e dei suoi propositi estetici divenne fanatico esecutore, egli era maturo per abiurare definitivamente a ogni sincerità. Tratto a Roma dal desiderio di vivere fra quelle sculture classiche che alle sue ambizioni apparivano unico paradiso di eterna bellezza vi condusse a Villa Albani la pittura del *Monte Parnasso* con tanta grazia

« Il sogno di Dante » quadro di D. G. Rossetti.

(fot. A. Rischgitz, Londra).

di plagio dall'antico che Winckelmann proclamò dover lo stesso Sanzio davanti a quell'opera piegar la testa vinto.

In un paesaggio neutro e opaco, sopra un monticolo donde sgorga una vena Apollo nudo, lira nella sinistra, lauro nella destra, sandali alla greca, sorride. Le muse le fanno corona, e non sono nove come in Esiodo, ma dieci perchè, secondo i trattati di mitologia e di retorica, doveva essere loro aggiunta Aretusa a significar la poesia bucolica, cioè l' Arcadia pastorellesca di quel tempo. Clio, davanti, genuflessa sul ginocchio destro scrive la storia sopra il globo, pur guardando in alto, ispirata. Euterpe, dall'altro lato del ruscelletto, scrive la lirica che detta Apollo. Tersicore e Polinnia danzano, e il vento, per simmetria, soffia naturalmente dalla parte donde Apollo canta. Erato, amorosa declama. E così via, noiosamente e scolasticamente. Come vedremo i neoclassici romani vi si inginocchiarono davanti per altri settant'anni almeno con l'entusiasmo che, vivo il Mengs, prevedeva il Bianconi nel suo tipico *Elogio del cavalier Antonio R. Mengs* stampato nel 1759 a Parma.

Asmus Jacob Carstens (nato a Schleswig nel 1754, morto, anch'egli

Angelica Kaufmann: Ferdinando I, e tutta la sua famiglia (R. pinacoteca di Capodimonte).

a Roma, nel 1798) già spinge questi plagi della statuaria antica fuor dalla pittura verso il disegno puro, come più risolutamente faranno i *puristi* intorno al Cornelius. Sempre il Winckelmann aveva predicato questa bestemmia che ritarderà di mezzo secolo lo sviluppo dell'arte europea: « Il calore, la luce, le ombre non daranno mai a un quadro tanto valore quanto il solo nobile contorno ».

Egli riescì solo sul tardi a corrompere con queste aberrazioni una pittrice svizzera che può annoverarsi fra le italiane e che fu pel classicismo pittorico nostro quel che ai suoi tempi già era in Francia pel giovane e cosmopolita romanticismo letterario la baronessa de Staël. Dico Angelica Kaufmann nata a Coira nei Grigioni il 30 ottobre 1741 e morta, come Mengs e come Carstens, a Roma il 5 novembre 1807.

Come la Vigée-Lebrun che divise con lei sullo scorcio del penultimo secolo la gloria artistica donnesca ella si dilettava, ancora giovanissima, di musica e di canto e soltanto a Sondrio da Pietro Ligari ebbe i primi insegnamenti sul disegnare e sul colorire. Venuta a Como, il conte Giambattista Giovio la protesse con tanto fervore che, quando finalmente trasse a Milano, poteva già dirsi famosa. I ritratti specialmente femminili che allora eseguiva recavano un leggiadro ma fievole riflesso di Reynolds e di Gainsborough e di Romney e piacquero e piacciono per la grazia un po' triste dei grandi occhi e dei capelli sciolti fra le battiste delle larghe cuffie e dei fisciù. Quando Winckelmann la convertì e la addottrinò, ella compose quadri religiosi e mitologici di cui Goethe, pure essendole amico, scrisse: « Le forme e i tratti delle sue figure non hanno varietà, l'espressione delle passioni manca di ogni forza i suoi eroi sembrano gentili adolescenti o meglio ragazze travestite ». In contrasto con la Bell'Angelica dell'Ariosto, ella fu adorata dai contemporanei sotto il nome della Buona Angelica. Oggi le incisioni a color di sanguina che il suo contemporaneo Francesco Bartolozzi fece di disegni, quadri ritratti suoi sono, fra i collezionisti, il maggior aiuto alla sua fama.

Jacques Louis David (nato a Parigi il 30 agosto 1748, morto a Bruxelles il 29 dicembre 1825) venne come ho detto, a Roma, *prix de Rome* a Villa Medici, col nuovo direttore Vien nel 1775. E vi rimase a lungo. Il *Bruto* e il *Giuramento degli Orazii* furono dipinti lì, intorno al 1784. Quando il nostro vecchio Pompeo Battoni li vide, gli gridò con una cordialità bonaria da lucchese e un orgoglio olimpico da romano: — Tu ed io soli, caro mio, siamo pittori; gli altri possono essere tutti buttati a fiume!

Sotto un atrio di stile dorico che vuol esser severo, i tre Orazii vestiti con un anacronismo di otto secoli come i legionarii della colonna trojana o dell'arco di Costantino, tutti e tre a gambe aperte in attitudine atletica tendono la destra verso le tre spade che il vecchio padre solleva al cielo. Le donne piangono, accasciate, in un angolo. Tutto mostra che si è più vicini come archeologia, a Corneille che a Mommsen.

Tornato a Parigi nella pienezza dell'età e dell'ingegno veramente geniale egli fu l'arbitro artistico della rivoluzione. Non aveva un passato da abdicare come il tenero Greuze della *Cruche cassée* che mendicò un ultimo bagliore di fama dipingendo nientemeno che *Severo e Caracalla*, o il povero Fragonard — il pittore dei baci — che per non morire di fame provò ad ingrercirsi in un pietoso *Coreso e Calliroe*, o la stessa gentile Vigée Le Brun che volle organizzare dei *soupers à la grecque* nei quali truccava suo marito da Pindaro.

Deputato alla Convenzione, egli dalla sua fama e dal lungo soggiorno a Roma era scelto dal destino a organizzare tutta la declamatoria romanità di cui volle mascherarsi la grande Rivoluzione senza accorgersi che così anche

la retorica e l'arte dovevano spingerla verso l'Impero. Ma questa sua attività politica e il contatto con la realtà mirabilmente tragica e la visione del sangue salvarono una parte della sua opera, gl imposero il fremito della sincerità.

Il municipio di Parigi possiede uno dei suoi quadri più franchi e piu commoventi: la *Morte di Marat*, reclino fuor della vasca da bagno con in mano ancòra la lettera della Corday: — *Il suffit que je sois bien malheureuse pour avoir droit à votre bienveillance.* Si sa dalle memorie di suo nipote come e quando David dipinse questo quadro. Egli presiedeva il 13 luglio del '93 un'assemblea al Club Giacobino quando giunse la notizia dell'assassinio dell'« amico del popolo. » Si udì una voce gridare: — *Où es-tu, David? Tu as transmis à la postérité l'image de Lepelletier mourant pour la patrie, il te reste encore un tableau à faire!* E nel silenzio di tutti, David si alzò e a mano tesa promise: — *Je le ferai.* L'11 d'ottobre egli stesso annunciava alla Convenzione che il suo *Marat* era finito.

David: Ritratto della Vigée Le Brun.

Così, nei ritratti, la presenza, direi quasi — data quella sua natura veemente — l'urgenza dell'originale lo costringevano all'acutezza e alla spontaneità. Famosi, fra quei femminili, accanto a quello di sua suocera *M.me Pecoult* della *Lebrun* e della *marchesa d'Orvilliers*, quello di *M.me Recamier* a metà sdraiata sopra un divanuccio « impero le braccia e i piedi nudi, il viso finissimo vòlto verso lo spettatore, il gomito sinistro sui cuscini. Fra quelli d'uomini, *Napoleone, Pio VII, Lavoisier.* Lo stesso avveniva nel nostro grande Canova quando invece di modellare *Cupido e Psiche, Venere, Palamede o Ebe*, modellava *Clemente XIV, Napoleone, Giuseppina* o *Maria Luisa.*

Quando queste stesse figure e le altre mille che egli disegnò e dipinse dal vivo furono da lui composte in scene storiche macchinose — il *Giuramento nella sala della Pallacorda*, l'*Incoronazione di Napoleone a Nôtre-Dame*, il *Giuramento dell'esercito all'imperatore dopo la distribuzione delle aquile al Campo di Marte il 5 decembre 1804*, — esse perdono ogni vivacità; la teatralità coreografica riappare in tutta la sua presuntuosa falsità, i quadri hanno solo il valore di documento storico e, pei francesi, patriottico, artisticamente tornano alla pari del *Giuramento degli Orazii* che v'ho descritto prima, del *Ratto delle Sabine* pel quale pure posarono molte bellezze parigine, della *Morte di Socrate*, del *Leonida*, del *Bruto*, del *Belisario*...

Fedele alla rivoluzione e al Bonaparte che ne uscì despota, il David fu esiliato dalla Restaurazione a Bruxelles dove morì. La sua opera bifronte

restò così a significare, con quella chiarezza d'indice psicologico e sociologico che ha l'arte soltanto, le qualità e i difetti della rivoluzione: la sincerità della sua violenza pur quando uccidendo si proclamò umanitaria, e la retorica che gli ambiziosi e gl'incauti sovrapposero al giusto impeto popolare.

Gli artisti — e anche, come apparve dopo il congresso di Vienna, i governanti d'Italia, — non ne videro che questo ultimo lato. Così l'opera rivoluzionaria restò monca; per quel che toccava l'indipendenza delle nazionalità, fu ritardata di più che mezzo secolo; per quel che riguarda la libertà degli individui, ancora non è perfetta.

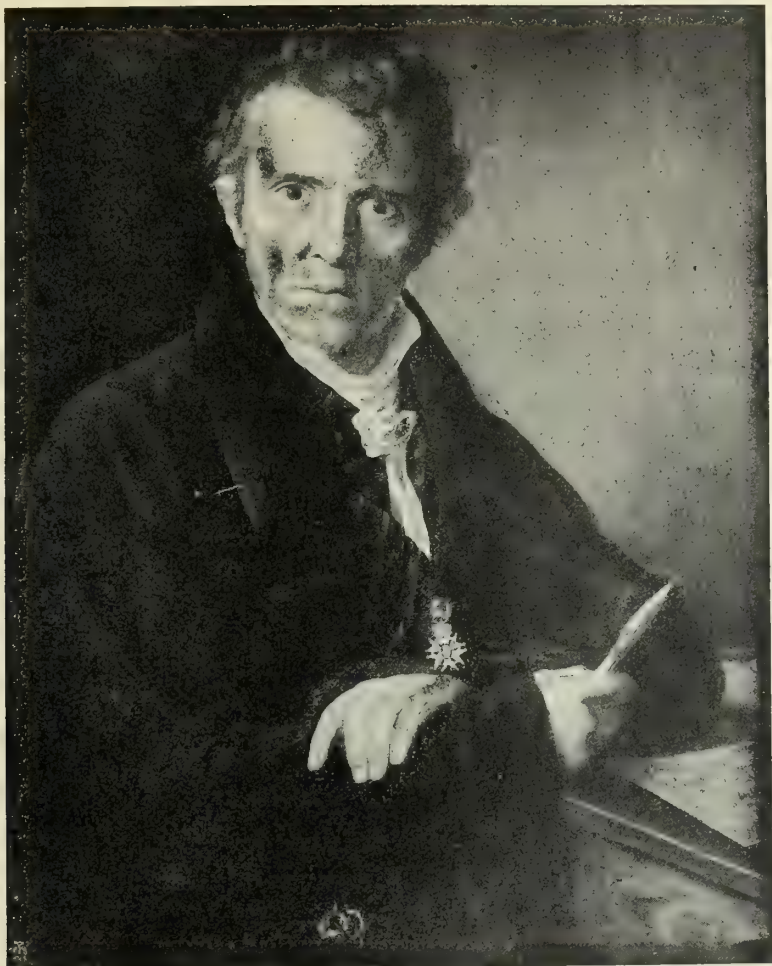
ITALIA.

I romani e la romanità del neoclassicismo — La reazione del 1815 — Il metodo del Canova — Come Pio sesto conobbe il Camuccini — Camuccini in San Pietro e al Pantheon — Suo trionfo in Francia — L'impeto del Landi — Il Benvenuti a Firenze e l'ottimismo del Fossombroni — Luigi Sabatelli e la « Peste di Firenze » — Milano e Napoleone — Andrea Appiani e « l'Apoteosi napoleonica » — Giuliano Traballesi — La rassegnazione del Pellico.

Da noi, la romanità del neoclassicismo lusingò l'orgoglio nazionale. Noi tornavamo ad essere, almeno nella retorica, i maestri se non i padroni del mondo. Per acquistare nobiltà di gesto e di dominio, gli onnipotenti francesi assumevano mode, arti, parole che erano state nostre quando noi eravamo un sole sul mondo. — *Mais je l'aimais, Romains!* — aveva gridato ai parigini Coulon quando morì Mirabeau, con un volo oratorio che fu detto ciceroniano. Che avremmo potuto noi stessi far di più in nostro onore?

La reazione dopo il 1815 mostrò che il gelo del classicismo era in Italia più adatto a seppellire le speranze che a farle fiorire. Così, sempre di ogni stile che plagia e non crea, che si volge al passato e non all'avvenire, che si chiude pallido nei musei, cieco e sordo alla realtà ambiente. A Napoleone che almeno proclamava i diritti dell'uomo, successe, greve sul nostro danno, l'Austria che riproclamò il diritto divino. Federico Confalonieri gridava: « Noi non siamo più quelli di venti anni fa, nè ci è possibile di ridivenirlo se non rinunciando ad abitudini e sentimenti già inviscerati e cari ad una nazione che ha ingegno ed energia e passioni, che ha acquistato maggiore esperienza delle cose politiche e più amore per la patria e ha imparato a combattere ».

Ma ai pittori e agli scultori che sognavano d'essere quelli romani di diciannove secoli prima, quei vent'anni non avevano insegnato molto; o almeno le loro opere, unico documento, non ce lo mostrano. E, specialmente a Roma, dove fino a Pio nono non fu vita intellettuale se non di antiquarii, come Ennio Quirino Visconti, e di dotti pietisti, peggio sanfedisti, e a Firenze che un grande critico disse essere a quelli anni soltanto « un passato illustre immobilizzato e regolato », non ce lo mostreranno per molti anni ancóra.

Quando il giovanissimo Hayez, pensionato veneziano, si presentò a Roma, con le commendatizie del Cicognara, al marchese Canova, questi gli disse:

(Fot. Brogi, Firenze).

Luigi Sabatelli — Autoritratto.

« Conosco lo scopo della sua venuta, ma non il programma dei suoi studii ; ritengo che l'intenzione sarà di studiare Raffaello e l'antica scultura greca per formarsi *un' idea del bello che quei sommi maestri hanno saputo scegliere dal vero* ». Nè il « grande di Possagno » poteva essere più preciso nè più onesto perchè appunto seguendo quella massima egli aveva veduto salire in fama e in ricchezza, da Roma a Milano, il Camuccini, l'Appiani, il Landi, l'Agricola, il Benvenuti, il Traballesi, il Sabatelli, fra le genuflessioni universali.

Una mattina del 1791, mentre Pio VI era in una stanza del Vaticano, dopo una cerimonia a S. Pietro, conversando con alcuni suoi familiari, una porta secondaria della stanza fu spalancata con violenza ed entrò, meglio precipitò dentro, un bel giovane con una tela nella destra e un mazzo di pennelli nell' altra. Il papa ed i familiari dettero un balzo, ma il giovane quasi svenne dalla paura. Era un pittorello appena ventenne che uscito dalla Sistina, dove copiava alcune figure del *Giudizio*, cercando il solito ripostiglio per deporre tela e tavolozza e cercandolo di corsa perchè la colazione era imminente, s'era sbagliato di porta ed era capitato in faccia a papa Braschi.

Quel pittore che così vivacemente si presentava a Sua Santità si chia-

mava Vincenzo Camuccini e doveva da Pio VII esser creato barone e presidente dell' Accademia di San Luca, e a Parigi, da David, da Gérard, da Gros, da Regnault stimato dei più grandi se non il più grande pittore italiano dell'epoca. Oggi — e la colpa non è tutta del gusto mutato — egli non otterrebbe con le sue migliori pitture una borsa di pensionato.

Discepolo di Domenico Corvi e di Pompeo Battoni, Vincenzo Camuccini (nato a Roma il 22 febbraio 1771 e morto a Roma il 2 settembre 1844) verso il 1795 cominciò contemporaneamente i cartoni di due quadri che restarono fra i suoi più noti, la *Morte di Giulio Cesare* e la *Morte di Virginia*. La scelta di due temi così opposti non definisce un'opinione politica ed era giusto che da buon romano egli non ne avesse una. E. Q. Visconti lo assistette dei suoi consigli d'archeologo, per quei tempi, dottissimo; dietro a Cesare egli dipinse la statua di Pompeo del palazzo Spada; dai sandali alle armi, la romanità fu ricostituita come meglio non si poteva. E nel 1804, le due tele furono comprate dal re di Napoli e recate alla villa di Capodimonte. I bozzetti vivacissimi e ariosi cento volte più preziosi dei quadri sono a Roma nella galleria nazionale d'arte moderna.

Fu un buon principio. Nel 1800, avendo appena ventinove anni, riceveva da Pio settimo l' incarico di dipingere per un altare del transetto sinistro di San Pietro, un altro gran quadro, l'*Incredulità di San Tommaso* che copiato in mosaico vi è ancora, imponente di dimensioni, vuoto d'emozione. Ma tant' onore di riproduzione e di collocamento avevano ormai attirata tanta attenzione su lui, che Gaspare Landi, piacentino, pittore a Roma ormai famoso e di quindici anni più vecchio del Camuccini, avendo nel 1803 ricevuto l' incarico di dipingere due tele per la cappella della Madonna del Rosario in San Giovanni di Piacenza, fosse per prudenza o per ostentar magnanimità o per vera bontà d'animo, ne cedette una al Camuccini, la *Presentazione al Tempio*, ed espose la sua che rappresentava lo *Spasimo*, insieme a quella del suo giovane rivale, per la Pasqua del 1806, come era di moda, nel Pantheon. Il papa e la Corte, le Accademie trassero all'ammirazione e al confronto ed essendo i tempi proclivi ai ditirambi, furono scritte prose e liriche in onore di così generoso contrasto. Io posseggo due sonetti stampati in quella primavera, su quelle due opere; e il sonetto per la *Presentazione* chiude parlando della Vergine e indirizzandosi al pittore, con cinque maiuscole in un solo endecasillabo, così:

Ed Ella il Tempio e Tu il Parnasso sali.

Nello stesso anno era eletto presidente dell' Accademia di San Luca e nominato Sovrintendente dei palazzi apostolici, e poco dopo era creato barone.Ormai a Roma nessuno contrastava più il suo primato nella pittura e, pel solo fatto d' essere in un periodo di tale maniaca romanità il primo pittore di Roma d'oltralpe, gli vennero allogate molte opere importantissime la *Discesa di Gesù al Limbo* per Praga, e nel 1810, dal governo imperiale di Francia, la *Battaglia di Ratisbona*.

Prima d'eseguirla — e forse fu prudente — egli andò a Parigi, passando da Monaco e accompagnando il corteo della ricca principessa Dietrichstein. Giovane ancora, prestante della persona, dignitoso, affabile ed ele-

gante, in Baviera e in Francia fu accolto a braccia aperte. Le sue lettere al fratello Pietro, consultate pochi anni fa dal signor Willard attestano la sua soddisfazione.

Tornato dipinse per Elisa Bonaparte principessa di Lucca, una *Cornelia madre dei Gracchi*, forse in onore di « Madame Mère » Ramolino — una *Deposizione* pel re di Spagna, l'*Ingresso di Francesco Sforza a Milano* pel

Sabatelli: L' Olimpo (fot. Brogi, Firenze).

principe Torlonia — e quel gessoso affresco di *Cupido e Psiche accolti nell'Olimpo* che fino a due anni sono ornò a Roma la sala da pranzo del palazzo dello stesso Torlonia, ormai demolito, e infine, subito dopo l'incendio di San Paolo fuori le Mura, per la nuova basilica la *Conversione di San Paolo* che ancora ne occupa l'altare settentrionale del transetto.

Morì di apoplessia nel 1844. Di lui, un critico francese scrisse con semplicità: « *Il s'est nourri des anciens et de Raphaël, mais il n'a pû les digérer.* »

Tutti questi pittori pel loro paludamento e pei loro titoli accademici, per le opere così lontane da noi che nemmeno le poche e incerte loro allegorie ci incuriosiscono più, si rassomigliano fino alla monotonia.

Gaspare Landi (nato il 6 gennaio 1756 in Piacenza morto ivi il 28 febbraio 1830) fu un discepolo anche più fedele pel vecchio Pompeo Battoni (nato a Lucca 1708, morto a Roma 1787). Di lui Corrado Ricci nella Guida della galleria di Parma dice bene che « se gli mancò la dottrina, la natura all'incontro lo compensò col dono invidiabile della spontaneità ». Infatti egli, forse anche per un residuo della sua agitatissima giovinezza, mantenne fino a tarda età una certa foga affollata, un impeto per quanto gelato dal disegno accademico e dalla modellazione rotonda e statuaria che il Camuccini più castigato, ad esempio, non ebbe. Alcuni suoi ritratti sono franchi ed intensi; quasi tutti i suoi bozzetti, ispirati. Più del *Ratto del Palladio per opera di Diomede e di Ulisse* (1783) e del *Matrimonio di Sara* della Pinacoteca di Parma, sono quindi degni di menzione lo *Spasimo* (1806) per San Giovanni di Piacenza del quale parlavo poco fa, e le due grandi tele della *Deposizione* e del *Seppellimento della Madonna* che gli furono allogati nel 1797 e che egli da Roma andò a dipingere in Parma, per sostituirli ai due quadri di Lodovico Carracci traslati da quella cattedrale a Parigi al tempo del saccheggio napoleonico, e ora nello scalone della galleria parmense.

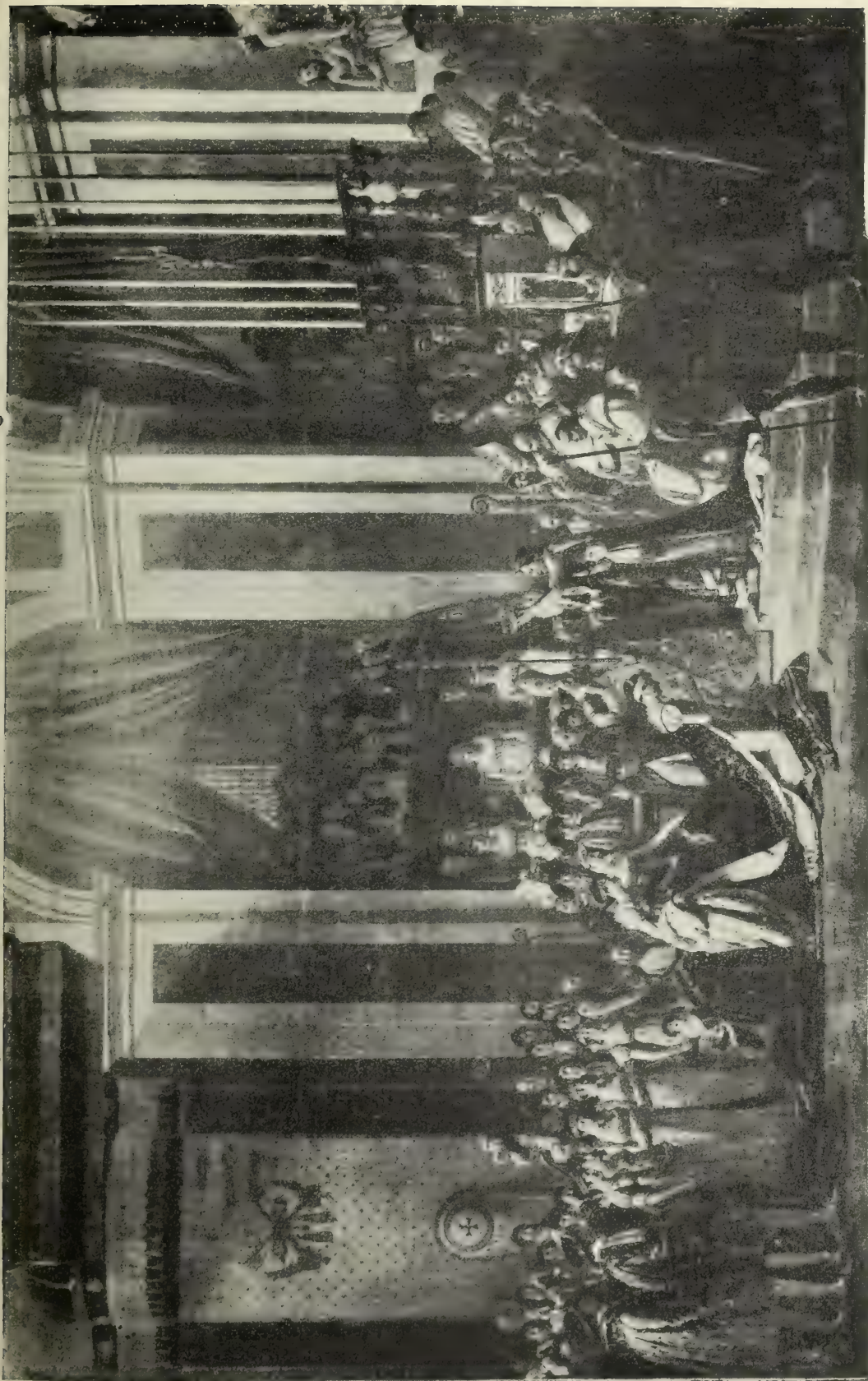
Pietro Benvenuti (nato ad Arezzo l'8 gennaio 1769, morto a Firenze il 3 febbraio 1844) fu il Camuccini della Toscana ma con molto minor ingegno e nell'arte e nel vivere.

Le sue migliori pitture sono quelle giovanili: il *Martirio di San Donato* (1794) e la *Giuditta* (1804) nella cattedrale d'Arezzo eseguite ambedue per commissione del Vescovo Marcacci che fu il suo primo mecenate. Le sue peggiori sono pur troppo quelle più note: il *Mito d'Ercole* sulla vôlta d'una sala di Palazzo Pitti e la cupola della cappella dei principi in San Lorenzo, anche a Firenze, dove, per urgenti raccomandazioni del Canova era stato nominato professore di pittura in quell'Accademia che aspettava la sua redenzione da uno scultore, — da Lorenzo Bartolini.

Ma il Benvenuti e le sue livide e accomodate pitture corrispondevano troppo bene al mite e dormiglioso governo del granduca Ferdinando III e di quel conte Fossombroni, suo primo ministro, che nei momenti più gravi (e sa Dio se ne vide!) aveva per serenissima massima la celebre frase: « Il mondo va da sè! » Perfino il giovane Hayez che viaggiando verso Roma si fermò — come narra nelle sue *Memorie* — a Firenze per andare a riverire Pietro Benvenuti nel suo studio e lo vide a dipingere la *Morte di Priamo*, si stupisce del modo arbitrario con cui egli aggiustava sul quadro le masse luminose ed oscure senz'occuparsi di tôrre un solo effetto dal vero. Ma intanto quando a casa Mozzi fu esposto il suo *Giuramento de' Sassoni a Napoleone dopo la battaglia di Jena* o al palazzo della Gherardesca il suo *Conte Ugolino nella torre di Pisa*, la folla dovette essere regolata dai famigli del comune...

Luigi Sabatelli (nato a Firenze il 19 febbraio 1772, morto a Milano il 29 gennaio 1850) nelle due *Memorie* narra che a sette anni portando per le strade di Firenze i suoi schizzi a carbone faceva sostare per lo stupore i passanti, e che a quindici anni un inglese, dando alla sua ammirazione

Il Secolo xix. Proprietà artistica.

« Il bacio » quadro di Francesco Hayez.
(fot. Anderson, Roma).

David: Napoleone incorona l' Imperatrice Giuseppina.

(fot. Nordein, Paris.)

una più utile forma attuale, lo incaricò di riprodurre in disegno le statue più belle dell'Accademia di San Matteo. A Roma studiò quattro anni (1788-1792) e a Venezia sedici mesi per munificenza del marchese Pier Roberto Capponi; ma tornato a Firenze la fama del Benvenuti lo schiacciava. Dopo aver dipinto ad olio per la Cappella della Madonna nella cattedrale d'Arezzo l'*Incontro di Davide Abigaille*, compose nel 1802 la famosa incisione della *Peste di Firenze*. Composizione equilibrata, vivezza di particolari, tecnica semplice e sicura, questa tragica scena originò — come vedremo — tutta una serie di imitazioni che spesso furono plagi, e gli permise, su raccomandazione del conte Leopoldo Cicognara, l'insigne archeologo che già fra l'aspettazione universale attendeva alla sua celebre *Storia della scultura*, di ottenere la cattedra di pittura all'Accademia di Milano nel 1807. A Brera restò fino al 1848, quando lo sostituì l'Hayez, salvo qualche corsa a Firenze per affrescare la Cappella di Sant'Antonio a Santa Croce, la tribuna del Galileo e sopratutto (1822-25) nella sala dell'Iliade a Palazzo Pitti le otto lunette i medaglioni che narrano tutte scene omeriche. A Milano nel palazzo Annoni condusse in affresco *Giove fra Giunone e Ganimede* e nella sala da pranzo del palazzo Serbelloni le *Nozze d'Amore e Psiche*. Ma ripeto le sue tele e più le sue incisioni per l'abile distribuzione delle masse e dell'effetto tragico gli meritarono di non apparire vecchio quando la scuola romantica e il quadro storico irruppero piangendo fra la livida compostezza delle pitture neoclassiche.

Quel che il Camuccini fu a Roma, Andrea Appiani (nato a Milano il 23 marzo 1754 e ivi morto l'8 novembre 1817) fu a Milano; e se le sue opere hanno ancora, fra l'oblio di questa scuola, un nome maggiore di quelle del Camuccini, ciò avviene per una maggiore spontaneità che l'Appiani — come il David — seppe mantenere quando, nei bozzetti o nei ritratti, fu in contatto diretto colla realtà, e più perchè Milano, dopo la battaglia di Marengo, fu la vera capitale napoleonica dell'Italia. A Milano il Bonaparte si cinse, il 26 maggio del 1805, la corona ferrea con la minaccia famosa: « Dio me la diede, guai a chi la tocca »! A Milano egli insediò vicerè il figliastro Eugenio Beauharnais. Di là emanò tutti i decreti che provvidero alla amministrazione del regno, e primi dettero agl'italiani i gusti dell'unità e delle nuove leggi civilmente umane. Ivi convocò — per poco! — il corpo legislativo, accettò l'annessione spontanea di Genova, tornò trionfante dopo Austerlitz. L'Arco della Pace — « Alle speranze del regno italico, auspice Napoleone — » ancora attestò, con solennità d'arte, questo primato.

Andrea Appiani, che già nel 1797 aveva seduto nel Corpo legislativo della Subalpina, fu per l'imperatore il suo David italiano, ed egli infatti lo nominò ufficialmente « Primo pittore di Sua Maestà in Italia ». L'*Apoteosi di Napoleone* dipinta nel 1808 a Palazzo Reale nell'antica Sala del Trono, in quella nuova l'*Allegoria della Pace e d'Imene* (1810) per festeggiare il secondo matrimonio imperiale con Maria Luisa, e nella sala delle Cariatidi i *Fasti di Napoleone* ad olio, in bianco e nero, sono le maggiori opere di questo suo aulico periodo. Le migliori sono i due o tre ritratti che egli dipinse dell'Eroe.

Nè pare che questi suoi titoli sontuosamente decorativi, facessero velo al

suo patriottismo perchè egli rimasto nel fondo italianamente ilare e semplice, s'oppose, per quel poco che potè, all'emigrazione forzata dei capilavori italiani di scultura e di pittura verso Parigi, e anzi — come narra Giulio Carotti in una breve storia della Pinacoteca di Brera preposta al catalogo — aiutò con tutto il suo gusto e la sua autorità la formazione di quella raccolta mirabile.

E che gusto avesse, fra la universale cecità, prova il fatto che nel 1791, appena avuta l'ordinazione di decorare la parte bassa della cupola di S. Maria presso San Celso, egli si partì per Parma e là restò dei mesi a studiare il Correggio. Da questo studio amoroso trasse non solo una forza di rilievo

P. Sabatelli: Affresco della Tribuna di Galileo a Firenze.

rara allora, ma anche una delicata correttezza di linea e d' espressione che fra i contemporanei gli valse il soave nomignolo di « Pittor delle Grazie », delicatezza e correttezze che noi ancor oggi ritroviamo, come ho detto, nei suoi disegni, nei suoi schizzi e nei ritratti dei quali alcuni esposti nel 1900 a Milano nella bella Retrospettativa lombarda stupirono chi dell' Appiani aveva solo veduto di sfuggita gli affreschi di Palazzo Reale.

A Giuliano Traballesi (nato a Firenze il 2 novembre 1727, morto a Milano il 14 novembre 1812) forse dovette l' Appiani un po' di questa

A. Appiani: La cantante Grassini (Ambrosiana di Milano).

grazia settecentesca perchè quel toscano chiamato professore all' Accademia di Brera, appena fu istituita nel 1776, mostra specialmente nei suoi bozzetti di decorazione di non dimenticare interamente che era solo di trentaquattro anni più giovane del divino Tiepolo. Ma quando a sua volta dipinse in tre sale del palazzo Arciducale, su temi scelti dal Parini, il *Trionfo di Igea* o i *Riposi di Giove*, tornò degno d'oblio.

Così il neoclassicismo che fu detto un involucro retorico-mitologico, cioè una mitologia senza mito e una retorica senza eloquenza veniva contentando formalmente quelle classi che uniche davano pane e lodi agli artisti italiani.

Il purismo tedesco, quando scese da noi, per la sua altrettanta lontananza dalla realtà, non fu loro meno caro. Dopo il 1815, era meglio non pensare e non vedere. L' esito delle rivoluzioni del '21 a Napoli e nel Piemonte, più raffermò nella grande maggioranza questa prudenza. Anche nel 1830 Silvio Pellico appena uscito di prigione scriveva nei *Doveri dell' uomo* queste parole di nobile rassegnazione: « Il progresso sociale verrà con le virtù domestiche e con la carità civile o non verrà in alcun tempo. Lasciamo dunque stare le illusioni della politica, facciamo cristianamente quel bene che possiamo ciascuno nel nostro circolo; preghiamo Dio per tutti e serbiamo il cuore sereno, indulgente e forte ».

Così avvenne che i pittori seguitassero a tener chiusi gli occhi sulla realtà e a illanguidirsi nell'archeologia.

Ugo Ojetti.

II.

PURISTI E PRERAFAELITI.

GERMANIA, ITALIA, INGHILTERRA.

Ancora della partizione dello studio — Carattere dei *Puristi* tedeschi — I principali tra loro — Gli affreschi di Casa Bartholdy — L'attività di Cornelius in Germania e un motto di Ludovico di Baviera — Pittori italiani che risentono del Purismo — Il preraffaelismo e i suoi caratteri — Dante Gabriele Rossetti e *Il sogno di Dante* — I quadri più notevoli di Hunt, Millais, Brown, Burne Jones. — Il paesaggio dei preraffaeliti. — L'Apostolato di John Ruskin.

In questo studio sulle correnti principali della pittura nel secolo XIX, che prende le mosse dal periodo immediatamente susseguente al neoclassicismo, sorto alla fine del settecento e favorito da varie cause sino ai primi dell'ottocento, non ho ragione per non accettare la divisione proposta a raccogliere il vasto materiale; molto più che, nei tratti così generali, la maggior parte dei critici d'arte è concorde; ed io stesso, in uno studio simile, ebbi già occasione di tracciare con tali lineamenti le varie fasi artistiche per cui vien contrassegnato il secolo decimonono (1).

Certo è anche che linee così vaste costituiscono appena il tronco principalissimo della pianta le cui braccia rameggiano quasi all'infinito.

D'altra parte conviene pur dire che, mentre del tronco principale si è determinata bene la fisonomia, non appare ugualmente ben delineato l'aspetto dei rami che si perdono tra l'intrico del fogliame. Forse in nessun altro periodo storico l'artista è stato così libero e così indipendente come nel secolo ora trascorso, non avendo quasi altra cura se non quella nobilissima dello svolgimento della propria personalità, del proprio temperamento, col desiderio d'imprimere nella gloriosa storia delle arti un'orma che prima d'allora non fosse stata segnata.

Però non mancheranno artisti e gruppi d'artisti, i quali vorranno in qualche modo ricongiungersi al passato, riprender qualche forma già evoluta e cui a suo tempo era spettato giustamente un trionfo, che ancora durava nei secoli per la reverenza tributata alle belle opere d'arte.

La pittura tedesca, che nei secoli decimosettimo e decimottavo era caduta in così profondo abbandono, non aveva tratto, come fu visto, gran vantaggio dal moto neoclassico.

Come le avrebbe giovato il romanticismo?

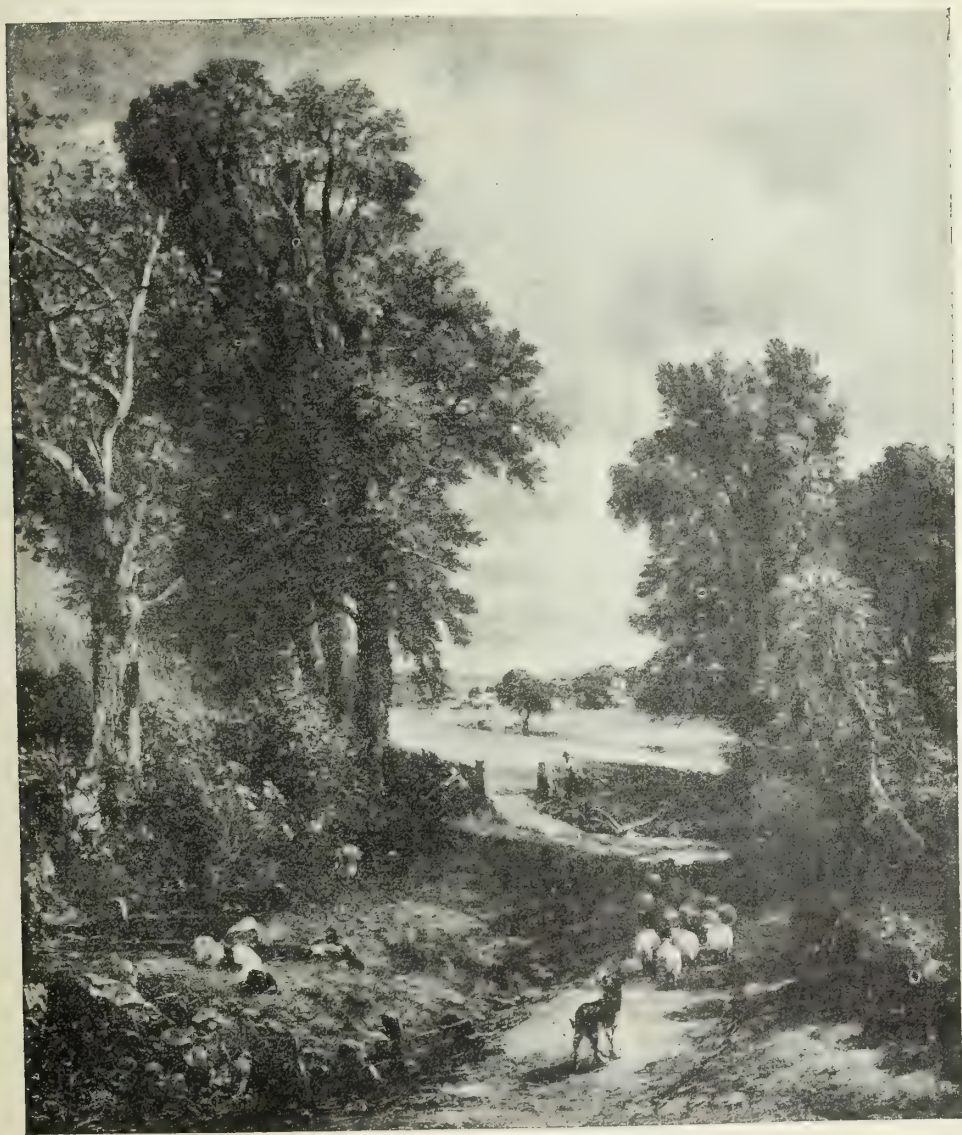
Il moto dei *Puristi* tedeschi educati a Roma nella pittura ha poca azione

(1) Livorno nell'ottocento. Guido Menasci *Gli artisti*. Belforte. Livorno, 1900.

in Italia, ma in Germania ha aspetto di rinnovamento dell'arte; rispetto alle sorti della pittura in generale è già un accenno di romanticismo in quanto ha per nota principale il risveglio del carattere mistico religioso, il ritorno alla purezza della fede cristiana che doveva porgere il contenuto alle forme nitide e caste dei pittori italiani della prima e seconda rinascita che meglio avevan serbato lo spirito religioso; ma non deve nè può col romanticismo confondersi in quanto impone una regola e propone un modello.

E come i *Puristi* si studiavano anche nella vita di formare attorno a loro le condizioni più atte a favorir l'ispirazione sacra! Vivevano claustralmente in un vecchio convento di Roma, avevano innato ardor di propaganda e andavano buccinando di meravigliose conversioni ottenute. Erano, in quel mirabile momento romano, un gruppo singolarissimo e rimasero come spauriti la sera in cui il Cornelius bevve, secondo narra lo Challemel Lacour, dinnanzi al Niebuhr alla salute di Giove. Quel brindisi parve loro una bestemmia. Ma il giovine, che innanzi alla maestosa cerchia dei sette colli propinava a Giove aveva vedute più larghe dei suoi compagni.

PIETRO CORNELIUS (1783-1867), concittadino di Enrico Heine che nella *Germania* non gli risparmia un de' suoi motti salaci, era nato da un pittore di non molto valore e appunto da lui fu addestrato a copiare incisioni di soggetto raffaellesco; così il giovinetto cominciò a formarsi un certo stile che si rivela nelle incisioni pel *Faust* e pei *Nibelungen*. Venuto a Roma senza aspettare il tardivo consiglio del Goethe nel 1811 il Cornelius sentì come aprirsi e slargarsi il petto; il giovinotto aveva veduto i freschi di Raffaello e di Michelangelo! A Roma allora si trovava FEDERICO OVERBECK (1789-1869), fuggito quasi dalla uggiosa disciplina della Imperiale e Reale Accademia Artistica viennese, e a lui facevan capo altri giovani pittori, estasiati tutti della grandezza dell'arte nostra, desiderosi tutti di ravvivar la pittura alemanna con qualche raggio di luce del genio italico. Si chiamavano i *Nazareni* od anche i *Monaci di Sant' Isidoro* dal luogo di loro residenza e ben presto il Cornelius ne divenne il vessillifero. Insieme a FILIPPO VEIT (1793-1877), a GUGLIELMO SCHADOW, l'Overbeck e il Cornelius intrapresero la decorazione di una sala del console generale prussiano Bartholdy con istorie della vita di Giuseppe. Avendo innanzi agli occhi le meraviglie cinquecentesche, i giovani pittori vollero tentar l'affresco cercando di imitare non pure l' inspirazione, ma anche la tecnica speciale di cui non avevano affatto pratica. Il disegno del vagheggiato rinnovamento dell'arte germanica non sortì perciò effetto secondo bramavano i pittori, che il più delle volte si trovavano a disagio nell'esprimere il loro concetto, e all'inspirazione grandiosa mancava il mezzo proporzionato. Ma il tentativo fu dei più notevoli e gli affreschi di Casa Bartholdy sono ora orgogliosamente custoditi nella Galleria Nazionale a Berlino come i primi saggi della rinvigorita pittura tedesca. Quei freschi hanno una curiosa mischianza di ingenua semplicità di maniera e di rude energia d'espressione, notevoli in opere che in fondo eran frutto di imitazione. Però chi si faccia a studiare attentamente i due quadri del Cornelius vi vede splendere qualche tratto di quelli che fanno intendere come il pittore potesse esser chiamato a dare alla Germania una grandiosa pittura decorativa, se avesse

avuto capacità tecnica e prontezza e facilità di esecuzione pari alla concezione. I due amici presto si divisero; sul Cornelius cominciò ad avere azione la figura energica di Alberto Durero, mentre l'Overbeck fu tratto nella cerchia del fascino raffaellesco e specialmente della grazia delle sue prime maniere umbra e fiorentina. Il Cornelius fu poi quasi subito richiamato in Germania;

Constable: Cornfield.

a Düsseldorf in patria diresse l'Accademia, a Monaco dipinse i freschi nella Sala degli Dei e degli Eroi della Gliptoteca, mostrando sì grazia di contorni, ma non riuscendo a dar vita al colore. Neanche allorchè qualche anno dopo nel 1825, al pittore fu dato incarico più rispondente al carattere del suo ingegno, egli vi riuscì degnamente; si trattava di decorare a Monaco la Ludwigskirche con una serie di pitture bibliche; e la principale il *Giudizio Universale*, è fama facesse dire a Re Lodovico che un pittore ha da saper dipingere! Il Cornelius, per invito dell'imperatore Federico Guglielmo di Prussia che

voleva a Berlino alzata una nova cattedrale con un camposanto sul tipo di quello pisano, tracciò grandiosi cartoni ai quali lavorò amorosamente per trent'anni. Il camposanto non venne poi eretto ed i cartoni rimangono nella Galleria Nazionale di Berlino ad attestare la nobiltà del sogno artistico cui era affidata la fantasia del Cornelius, senza che egli potesse vederlo diventar realtà e avesse la gioia di sentirlo vivere nella moltitudine. Il Cornelius rimase un solitario, mentre cominciavano a fiorire la pittura di genere e quella di paesaggio da lui maggiormente osteggiate. Quando poi, verso la metà del secolo sorgerà una pittura storica tedesca, avrà tratti ben diversi da quelli che il pittore vagheggiava.

Un Antonio Bianchini, romano (1803-1884) un Sanguinetti da Mantova furon fra gli scarsi seguaci dell'Overbeck in Italia; il primo, a dir vero, si adoperò più come restauratore di antiche pitture e come divulgatore del rinnovato verbo in uno scrittarello del *Purismo delle Arti*, in cui colla firma dell'autore son quelle dell'Overbeck, del Minardi, del Tenerani, secondo l'usanza delle memorie avvocatesche. Ma questa del purismo, per quanto se ne facesse un gran discutere, era una causa perduta prima d'esser giudicata.

Il Sanguinetti insegnò pittura a Perugia. E se è vero, come narrano, che alla sua leggiadra *Danzatrice* servì di modello la vivacissima Fanny Cerrito sarà vero anche che il purismo ha poco o nulla che fare con quella aggraziata pittura.

Così, per acquistar la fama e seguir l'impulso della propria indole, si allontanò dal maestro un altro scolaro dell'Overbeck, il torinese Enrico Gamba (1851-1883); guardate ad Alessandria, a Chieri, a Saluzzo le sue pitture per le cattedrali; non vi troverete quei tratti puristi che pur la materia sacra suggerirebbe. Quanto poi alla produzione storica del Gamba, dai *Funerali di Tiziano* sino a *Carlo Emanuele e l'Ambasciatore di Spagna*, si tratta di quelle tele romantiche in cui l'intenzione buona salva il resto.

E come è dileguata e impallidita la gloria dei *Puristi!*

Come tutto il loro affaccendarsi è sortito a meschino effetto! L'artista non può imporsi alla folla riconducendola su la via già percorsa; deve vibrare con le mille anime, sorprendere quale sarà il palpito generoso che la farà scuotere in avvenire e cercar di schiudere col gesto la via nova.

L'Overbeck ha ancora i suoi ammiratori nella cerchia degli amatori di immagini religiose, e piace per quella illustrazione degli Evangelii in cui sorridono volti di bellezza raffaellesca.

Luca Führich (1800-1876) ha fama più estesa, fondata su varie incisioni inspirate al fare dei vecchi maestri tedeschi e pel soggetto a leggende popolari. A Vienna, nella Galleria imperiale, *la Vergine in viaggio* in un poetico paese alpestre preceduta e accompagnata da angeletti, mostra che anche come pittore il Führich valeva più degli altri puristi.

Giulio Schnorr, già salutato festosamente per gli affreschi dell'*Orlando Furioso* a Villa Massimo in Roma, tornato in Germania si acquistò numerose simpatie nelle classi religiose per i suoi quadri biblici, e nel gran pubblico per la decorazione di varie sale del palazzo reale di Monaco dove fece rivivere, con accenti talvolta corneliani scene della storia del popolo tedesco ed episodii tolti alla leggenda dei *Nibelungen*.

Fra le grandi pitture di Monaco nelle quali per opera dello Schnorr rivive quest'epopea ve n'ha una in cui piacque singolarmente all'artista, con allegoria cara all'arte di questo tempo quando vuole mettere in scena grandiosi cicli storici e letterari, rappresentare le fonti cui il poeta dei *Nibelungen*, si ispirò. Due figure femminili sorgono ai lati del cantore; a destra una giovane donna bionda di tipo tedesco, coronata di quercie va narrando in bella attitudine ispirata le vecchie leggende nordiche accompagnandosi sull' arpa. A sinistra una vecchia, curva dal peso degli anni, serba pur sempre nel

Turner: Il Porto di Cartagine.

viso rugoso le traccie di una passata bellezza, ed è intenta all'opera del fuso. Niuna immagine più felice poteva trovar l'artista per effigiar nella vecchia la tradizione eroica di cui l'ispirazione va perdendo d'ardor giovanile, nell'altra, la saga popolare, nata da poco, che risveglia gli entusiasmi sopiti col fascino della musica.

Di un altro *nazareno,* di Ludwig Richter (1803-1884), parleremo poi, perchè, lasciata Roma, si tolse di su le spalle la tonaca dei puristi e divenne, come vedremo, uno degli illustratori più popolari della Germania.

I *Puristi*, per quanto avessero tentato, dovettero abbandonare il loro ideale perchè eran riusciti a cogliere le sole parvenze esteriori e non lo spirito del tempo che non si può ricostruire artificialmente.

Ma apparirà strano un movimento simile tentato in Inghilterra, nel paese che già, fino dai primi anni del secolo decimonono, si era segnalato perchè i pittori, invece di porre il loro ideale nel mondo antico, nell'Oriente o nel medioevo, avevano volto lo sguardo ad osservare attentamente la verità al-

meno negli studi di paesaggio e di animali e già dal settecento era stato ricco di ritrattisti capaci di rivelare l'intima psicologia del modello.

Perchè allora al moto dei *Prerafaeliti* fu riserbato il trionfo, nel senso che dalla loro attività si potè passare, senza reazione violenta, a forme convenienti di volta in volta alla coltura ed ai bisogni del nostro tempo, mentre i *Puristi* rimasero nell'oblio?

Ai *Prerafaeliti*, per esempio, Raffaello sembrava aver per primo facilitato l'imitazione con la creazione di formule grandiose ma chiare, ben rispondenti al genio latino e suscettibili di esser riprodotte anche senza intimo convincimento, come il più delle volte accadde agli scolari di lui ed ai maestri che si inspirarono alla sua opera, divulgando la bellezza assoluta e determinata da un tipo sino a generarne la sazietà.

I *Prerafaeliti* avevano diretto gli sguardi ai nostri quattrocentisti, specialmente al Botticelli, a Filippo Lippi, agli altri fiorentini, ma soltanto allo scopo di guardar come loro la natura con semplicità, di ritrarla con scrupolosa esattezza nei più minuti particolari, scrutando se ogni corolla di fiore, ogni palpito d'ala, ogni fruscìo di ramo rivelasse un aspetto di vita. I *Prerafaeliti* avevano come i *Neoclassici* un modello, ma non per imitarlo e copiarlo freddamente; per istudiarlo invece, per cercare di rendersi conto del come un artista sereno e spontaneo aveva nel momento più bello dell'anima artistica italiana, ritratto la natura sempre attraente e sempre varia. I *Prerafaeliti* come i *Puristi* volevano che l'arte avesse apertamente e specialmente virtù di nobilitare il costume, avesse determinata la missione morale, ma non ricorrevano al misticismo religioso; cercavano ardentemente il vero sembrando loro, come al personaggio ibseniano, che la verità soltanto potesse essere il fondamento della morale.

Per questo mezzo, poi, veniva ad esser soddisfatto un bisogno quasi istintivo del genio anglo-sassone, il bisogno dell'analisi.

Che i prerafaeliti dunque avessero fortuna e dovessero esercitare un'azione non indifferente anche fuor del confine patrio apparrà naturale quando si pensi che fu loro apostolo con gagliardia giovanile Giovanni Ruskin. Non doveva egli poi consacrar tutta la vita nobilissima a far sì che gli uomini amassero di cercar la bellezza onde amarne poi serenamente la vita?

Fondatori della *Fraternità Prerafaelita* (*The Preraphaelite Brotherhood*) furono Dante Gabriele Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt (1827) John Everett Millais (1829-1896), ma presto a questo primo gruppo si aggiunsero lo scultore Woolner, il pittore Collinson, morto oscuramente nel 1881 dopo principii brillanti, lo Stephens, divenuto critico d'arte autorevole, e W. W. Rossetti fratello di Gabriele dato anch'esso alla critica.

È stato un errore comune a quanti da principio trattarono del gruppo dei prerafaeliti il ritenere che il Ruskin ne fosse l'inspiratore o il portavoce sin dal primo momento e in questo errore è caduto anche il Merimée in uno dei suoi vivaci studi d'ambiente artistico.

L'errore fu corretto dallo Chesnau: « Non credo che alcuno fra i pittori che fondarono la scuola avesse letto nemmeno uno dei mirabili scritti del Ruskin; certo non era conosciuto personalmente da alcuno di loro. Sola-

mente dopo due o tre delle mostre annue dei loro quadri il grande scrittore si fece generosamente loro difensore contro gli assalti accaniti della stampa inglese ». La lettera che il Ruskin indirizzava al Rossetti offrendogli aiuto ha questo passo semplice e generoso: « Non ho mai incontrato temperamento più schietto d'artista del vostro; è molto naturale ch'io vi metta in condizioni da lavorare quanto più potrete con la maggior quiete e non avete da essermene riconoscente ».

Holman Hunt: La luce del Mondo.

Il realismo che abbiamo indicato esser la base del gruppo prerafaelita era diverso da quello che doveva trionfar poi per via dei francesi, in quanto alle figure tolte dal vero i prerafaeliti prestavano un' espressione poetica o davano, alla maniera allegorica de' quattrocentisti, la forza rappresentativa del simbolo. Per creare attorno alle figure un ambiente poetico determinato e di non difficile comprensione, per dar loro l'atmosfera conveniente, si inspiravano agli autori preferiti; così Holman Hunt faceva rivivere le figure della Bibbia e quelle del Keats, Gabriele Rossetti evocava dolci fantasmi danteschi, il Millais cercava l' inspirazione in episodii del medioevo leggendario e in qualche pagina del Vangelo. Nei primi tempi della loro unione, allorchè, come i *puristi* in Roma, prerafaeliti vivevan claustralmente, raccolti tutti nel fervore della missione rigeneratrice dell'arte, usavano anche segnare i quadri colle iniziali P. R. B. L'accennare così di volo a una figura nobile come quella di Dante Gabriele Rossetti, mi sembra una

profanazione e conviene indicarlo pel primo nel gruppo de' suoi confratelli d'arte. Ritroso di presentare al pubblico l'opera sua, il Rossetti espose soltanto una volta alcune tele e parecchi disegni nel 1856. È facile ora analizzare gli elementi che compongono l'arte sua, ma non già spiegare come vengono misteriosamente a raccogliersi in una nota profonda di suprema bellezza. *Il Sogno di Dante* (Galleria di Liverpool) è una visione d'arte che sorride ora con serena malinconia innanzi a tutte le fantasie innamorate del bello. Sta Beatrice sul letto di morte, apparizione candidissima dalla chioma bionda ondeggiante; due belle alte figure di vergini sollevano con atto spontaneo un po' meravigliato e tristo in volto il lenzuolo funebre sparso di fiori, perchè un angelo adolescente possa baciarle fraternamente la guancia. Giunge l'angelo e si sofferma leggero quasi temesse disturbare la dormente; nella sinistra stringe fiori, colla destra guida Dante, che accasciato sembra non aver forza d'inoltrare.

Le figure femminili, l'angelo, hanno il tipo muliebre inglese più eletto in tutta la sua finezza; il naso dritto e sottile, gli occhi di viola, le labbra rotondette, il mento un po' quadro e sporgente; il divino poeta ha, ringiovaniti e raggentiliti, i tratti che ormai gli sono consentiti dalla convenzione artistica: l'arredo della stanza, il paese che s'intravvede da una apertura dello sfondo, ha i caratteri del mobilio e dell'architettura trecentesca fiorentina.

Il pittore ha dunque interpretato questa visione dantesca così come un quattrocentista dei nostri interpretava una pagina del Vangelo; prestando cioè a forme tolte alla vita che gli si svolge sott'occhio, il sentimento intimo che lo commuove pensando all'episodio da ritrarre. Nella spontaneità di questo sentimento è il segreto della vittoria artistica ed il Rossetti sentiva profondamente la poesia della *Vita nova* nè scelse mai altri soggetti se non sorti proprio dall'intimo del suo cuore, e prima elaborati in forma lirica propria. Sono di inspirazione dantesca: *Salutatio in terra*, *Beata Beatrix*, *Salutatio in Eden*, *La donna della finestra;* alla lirica rossettiana si richiamano pel soggetto: *Venus verticordia*, *La beata damigella*, *La Bella mano*, *Astarte Syriaca*, ecc.

Holman Hunt è sempre rimasto scrupolosamente fedele alla prima massima prerafaelita: « Esser nel vero o morire ». Il primo quadro suo che destò rumore fu forse quel Cristo della *Luce del mondo* che nel paesaggio notturno al baglior tremulo d'una lanterna andava cercando la dimora del giusto; venne poi il *Cristo fanciullo fra i dottori* tela coscienziosamente studiata in Giudea su luoghi e su tipi, ma trattata come altre opere (*Dopo il tramonto in Egitto*) del pittore con minuzia delicata da miniatore.

I prerafaeliti avevan domandato il battesimo del pubblico parigino sette anni dopo la fondazione del gruppo nel 1855; e già in quella mostra si era fatto notare fra loro il Millais per tre quadri varii di concetto e di forma. *Il ritorno della Colomba* aveva piuttosto carattere mistico; la *Morte d'Ofelia* indulgeva alla compassione mostrando con intonazione romantica il bel corpo della giovinetta abbandonata alle acque correnti ed evocando tutta l'intima

Madox-Brown: Cristo che lava i piedi a S. Pietro.

tragedia shakespeariana tutto il dolore dell'amorosa morte, della fanciulla:

Passa su le chiare acque Ofelia morta:
fiori avvizziti ha su le chiome bionde,
passa sull'acqua argentea, senz'onde,
che via, silenziosa se la porta.
Da un bianco velo il capo biondo è avvolto.
le membra bianca veste ha ricoperte.
scialbe le labbra; le pupille aperte
non danno luce alcuna al puro volto.
I virgulti d'un florido canneto
— si specchian gigli dentro l'acqua calma —
fermano in suo passar la bianca salma.
Sospira tra i virgulti un tenue vento
e porta or sì or no come un lamento
l'eco del riso lugubre d'Amleto.

Queste opere di tipo prerafaelita preparavano la via ai grandi quadri che nel 1867 alla mostra universale parigina attirarono l'attenzione sullo svolgimento della felice tempra d'artista che era giunto a trattar da maestro tutti i generi e di cui dovremo dir poi.

Ford Madox Brown (1821-1893) ebbe forza d'accento drammatico. È un artista che entra in relazione col gruppo dei prerafaeliti solo verso il 1847

allorchè Dante Gabriele si presentò al suo studio con una lettera in cui esponeva la sua ammirazione per lui e chiedeva di esservi ammesso come discepolo. Già il Brown si era formato, ad Anversa, alla Scuola del Wappers, aveva acquistato pratica in ogni ramo dell'arte; e la sua prima grande tela storica *La decapitazione di Maria Stuarda regina di Scozia* era stata terminata a Parigi, dove al Brown non mancavano utili insegnamenti. Un soggiorno a Roma fu parimenti molto giovevole al pittore; vi capitò nell'inverno del 1845 allorchè il fervore dei *nazareni* si era un po' illanguidito, mentre però il Cornelis e l'Overbeck lavoravano sempre ed ha lasciato una notevole descrizione della visita fatta ai loro studii. Sui cartoni esposti dall'Overbeck il Brown fa questa osservazione: « Osservai che il nudo aveva addirittura l'aspetto di un fantoccio di legno o di un manichino e sentii dal pittore far la dichiarazione di non aver voluto tracciar quelle parti sul vero avendo per principio di evitar la sensualità nella pittura religiosa. Ciononostante il sentimento espresso in quei volti era tanto profondo, tanto diverso da altre specie d'arte che non riuscivamo a staccarci da quelle teste e ci sembrava di non averle guardate assai ».

Lo studio dei grandi maestri italiani, la rivelazione dell'Holbein avvenuta nel viaggio, a Basilea, ecco i molteplici elementi di cui si fa ricca l'innata forza del Brown quando realmente prende a svolgersi a lottar contro l'arte accettata dai più, quando si accosta col ritratto di M. Bamford alla scuola prerafaelita.

Sono anni ed anni di lavoro indefesso. Ma il trionfo non mancherà. Nel 1865 una sua mostra collettiva raggiungeva il centinaio di opere e imponeva all'ammirazione del pubblico *l'Addio all'Inghilterra* e *Lavoro*. La fonte della inspirazione fu in lui ricca e svariata: i freschi del palazzo municipale di Manchester narrano con parola vivace pagine di storia britannica; la tragedia del vecchio Re Lear gli porse argomento a varie composizioni (*Cordelia e Re Lear, Il Re divide il Regno, Cordelia e le Sorelle*) in cui si mostra più libero dall'azione della scuola, mentre qualche scena religiosa (La *Sepoltura*, *Cristo lava i piedi a San Pietro)* lo ricongiunge al quattrocento italiano.

Edoardo Burne Jones ebbe un temperamento d'artista privilegiato cui la concezione riuscì facile e chiara attinta alle sorgenti più pure della poesia nazionale, cui soccorse una straordinaria eleganza di disegnatore unita a belle doti di colorista. Come su lo sfondo della foresta in fiore stacca la cadente figura del vecchio *Merlino* e sorge snella e robusta la persona gentilissima di *Viviana! L'amore nelle rovine, L'amore dottore* sembrano chiedere agli smalti la lor raffinata delicatezza, la minuta precisione dei particolari; poi le strofe di questi poemi si snodano, si allargano e con *Laus Veneris, Il Canto d'amore, Il Giorno e la Notte, Le quattro Stagioni, La Scala Aurea* il Burnes Jones è diventato veramente il poeta al quale la visione si presenta con sorriso incantevole ed egli ha il dono di fermarla nella bellezza delle forme, nella festa dei colori. La discesa delle vaghe, fiorenti figure femminili per i gradini aurei e sparsi di fronde sembra debba continuare all'infinito tra suoni e canti, mentre i piccoli piedi appena si posano e i corpi e le braccia hanno atti di grazia, i volti espressione serena; mentre sul tetto della florida casa scherzano i colombi innamorati.

Non mancano in Europa artisti pronti ad innamorarsi della formula prerafaelita. Un russo, l'Ivanoff (1806-1858), nei suoi quadri di soggetto religioso ha accenti di stretta parentela coi pittori inglesi. La maniera loro sorrise anche ad Aristide Sartorio in quei suoi primi saggi giovanili che illustravano le poesie di Gabriele d'Annunzio; ma l'artista ebbe la genialità di trarre l'inspirazione direttamente dalle nostre fonti senza cadere, come altri fecero, nella versione italiana del soggetto già tradotto in inglese.

I prerafaeliti hanno un carattere particolare anche nella interpretazione del paesaggio; cercano di renderne l'aspetto e la fisonomia non con tratti generali ed essenziali in modo da destare una impressione vaga rispondente a quella suscitata dalla realtà. Il lor principio è di riprodurre ogni minuzia con esattezza quasi fotografica così da far riconoscere nella flora e nella fauna i tratti specifici fissati dagli scienziati.

Burne Jones: La scala aurea

Troviamo anche nella pittura di paese secondo la formula prerafaelita alcuni dei nomi già incontrati: ecco Hunt con la tela *Il pastore* (1852) *The hireling Spepherd* in cui le aggraziate figure son quasi un pretesto allo sfondo campestre; ecco di nuovo il Millais nell'*Orlo della Landa*, nell'*Ottobre freddo*, nelle *Montagne Scozzesi*, trattare il paese con la stessa poetica intuizione del suo carattere speciale, ma con fare un po' più

largo e libero. Lo Hook, il Linnel il Cole, il Brett, il Lewis rimasero invece schiavi dei modelli preferiti, cercando di riprodurre con precisione da notomisti le marine, i campi, le foreste, ma sacrificando al soggetto la personalità loro, ponendo innanzi agli sguardi avidi di commozione una imagine fedele quanto più fosse possibile della natura ritratta, ma non aggiungendo per ottenere la commozione estetica nulla del proprio temperamento.

L'accenno ai prerafaeliti e più ancora questa rapida dissertazione su le sorti della pittura nell'ottocento apparirebbero troppo incompiuti se non ci si soffermasse un po' meno brevemente su la mirabile figura d'apostolo della religione del Bello che assunse Giovanni Ruskin (1819-1900).

Strano destino questo dell'uomo che parve voler camminare a ritroso del secolo ed ebbe invece autorità così decisiva su lo svolgimento del suo pensiero! L'azione di lui fu veramente simile a quella d'una limpida corrente che sgorga quasi nascosta da un'alta cima lontana e via via corre serbando intatta la sua purezza diramandosi in mille braccia sotto le folte erbe, via per i campi, per le praterie, che dalle acque correnti ricevon le linfe vitali per germogliare e metter corolle e fiori tra 'l verde.

John Ruskin nel secolo positivista, nel secolo della scienza che non subisce *bancherotte* ha creduto di essere un reazionario! Oh! fossero tutti i reazionarii della sua tempra, avessero tutti l'innata bontà d'animo, che sale dai fiori alle stelle, dalle più umili creature animali alle creature umane più elette, quella bontà, larga, generosa, tollerante che fece palpitare l'anima nobilissima!

Tra le intemperanze e le incongruenze, tra le contraddizioni talvolta apparenti, talvolta inevitabili in una vita lunga ed operosa — chi sta in ozio può ben vantarsi di non aver mai fatto nè concessioni nè rinunzie — vi è la trama salda del carattere costituita dall'ingegno e dal cuore.

L'ingegno è aperto a intender la bellezza in ogni forma, il cuore è pronto a palpitare con fraterni cuori addolorati. Paolo Bourget ha avuto un momento in cui parve agli occhi dei giovani il degno volgarizzatore d'un'alta e moderna religione che non chiedeva nè sperava compensi dal cielo, ma, cupida del beneficio, trovava forza e poesia nella realtà della vita, nella bellezza creata.

> O Nature tes eaux, tes forêts et tes fleurs
> L'azur de tes midis et tes couchants de flamme
> Feraient-ils battre ainsi nos cœurs
> S'ils n'avaient pas en eux une ame?

Il Ruskin ha cercato sempre quest'anima della natura quale si rileva eterna, schietta, non guasta dalle necessità della vita moderna e l'ha intensamente, fervidamente adorata.

Non è questa una religione in cui tutti possono concordare? I cui templi, e i cui altari si trovano subito alle porte della città, lungi dalle officine fumanti. Che vi sieno giorni ed ore pel culto di questa religione, che tutti vi siano chiamati, anche gli operai che penano in quelle officine. È così facile esserne il sarcerdote! Vedete? È un sentimento suggerito dagli spiriti che animarono la rivoluzione francese e in contatto con la tradizione di bellezza artistica di cui si irraggia l'Italia, coi germi posti in un fanciullo ben nato du una sana educazione costituisce la psiche di uno dei più grandi pensatori, dal primo scrittor d'estetica inglese. È vero ch' egli vi aggiunge un

po' di Bibbia; ma potete pur non concordare con lui su questo punto e il suo sogno e la sua attività vi affascineranno ugualmente.

Poi che egli non si contentò di sognare, nè di formulare il sogno in belle alate pagine di prosa poetica ora semplice come lirica infantile, ora raffinata e fatta complessa dalla critica più acuta, in pagine che corron fluenti e libere senz'esser mai congiunte a uno schema rigido di trattazione.

Il Ruskin volle anche mettere in pratica talune delle sue idee, volle vivere, poichè i suoi mezzi glielo permettevano, il bel sogno d' arte. Talune imprese non riuscirono, altre furono un trionfo; tutte mostrarono ch'egli non seguiva un capriccio, d'esteta, ma una salda linea di condotta morale: « Vedere, pensare, leggere e rendere felici gli altri per quanto posso senza nuocere al mio proprio benessere, ecco i miei soli piaceri; ma ne godo senza averci maggior merito che se soddisfacessi ad altri gusti, fumando o giocando, o facendo soffrire ove natura m'avesse a ciò disposto. Gli uni son fatti a un modo; gli altri, a un altro; la coscienza di ciascuno può solo misurare, rispettivamente, il grado dello sforzo e dell'abnegazione. In me questo grado è mediocremente elevato. Ma, fatta astrazione del piacere che provo seguendo le mie inclinazioni, ho della vita una teoria, che mi sembra indispensabile ad ogni essere ragionevole; e cioè che tutti siamo al mondo per aiutarci l'un l'altro più che possiamo. Per quanto riguarda me, personalmente, credo poi che in null'altro potrei rendermi tanto utile, come nelle materie di cui un poco m'intendo, vale a dire nella pittura ed in ciò che ad essa si collega » (trad. Maria Pezzè Pascolato).

Ecco in poche parole intero l'uomo: sincero e modesto sopra tutto, che ebbe col Goethe a comune la fortuna di poter comporre la propria vita come una opera d'arte, avvivandola d'un intimo raggio d'amore. Il Ruskin, critico acuto, era convinto che non tutto in arte si spiega, che il genio custodisce gelosamente il proprio segreto; e questo convincimento lo portò ad amar l'arte.

L' opera male si può raccogliere e definire: va dai *Modern Painters* (*Pittori Moderni*, 1843-1860), posti da una importante inchiesta americana tra i libri che hanno avuto una decisiva azione su l'indirizzo del pensiero moderno, alle lettere scritte regolarmente ai lavoratori ed agli operai (*Fors Clavigera*, 1873-188); dagli studii numerosi su l' arte italiana *Mornings in Florence (Mattinate fiorentine)* 1875-1877, *The stones of Venice (le pietre di Venezia)*, *Il riposo di San Marco (St. Mark 's Rest)* 1877-1884, ecc., sino a letture sulle relazioni della storia naturale con l'arte *(The Eagle 's Nest, il nido dell'Aquila)*, sino ai *Poemi* e agli *Elementi di prosodia inglese*, sino a letture sull'arte applicata (1859), sull'economia politica in materia d'arte. È un'opera che comprende ogni materia attinente con la vita artistica, che a volte sfiora appena un soggetto e lo illumina d'improvviso chiarore, a volte vuol penetrarlo e studiarlo sino alle più profonde radici, e non sempre il risultato è pari al nobilissimo sforzo. Per gran parte dei popoli di coltura inglese il Ruskin ha valor di vangelo; noi italiani dovremmo conoscere almeno tutta la parte dell'opera che ci riguarda ed aver letto il libro del La Sizeranne in cui è compendiata e resa chiara la mirabile vita del profeta di Brantwod, e le pagine su Venezia tradotte dalla Pascolato.

III.

LA STORIA E L'ANEDDOTO.

Francia.

Ultimi bagliori neoclassici e settecenteschi — La *Zattera della Medusa* — L'anno 1824 e il suo contenuto artistico — Eugenio Delacroix e la pittura romantica — G. D. Ingres e un'altra forma di classicismo — I narratori dell'epopea imperiale sino ai più recenti pittori militari — Puvis de Chavannes e la pittura decorativa — I poeti dell'Oriente — Verso il verismo — Courbet — I pittori di genere.

Seguendo le grandi linee tracciate dalla evoluzione nel secolo che muore, scrivevo, è strano constatare come la rivoluzione francese, che tanto scosse le animе, non lasciasse documenti notevoli d'arte. Vero è che il periodo fu rapido, la vita febbrile, mentre al lavoro dell'artista è necessaria la serenità della pace; e l'epoca sanguinosa ed eroica non vien ritratta forse perchè non v'è nella psicologia collettiva, come nell'anima dei singoli artisti, il tempo necessario affinchè, perdutasi la brutalità della sensazione immediata, fiorisca il ricordo e sia possibile desumer quelle linee sintetiche che sono l'essenza prima dell'arte.

L'impero che non poteva riconnettersi nè alla rivoluzione da cui era uscito nè alle tradizioni della Francia monarchica, il cui splendore era così lontano, aveva tentato di ricollegarsi artificialmente agli ideali della grandezza romana e di costringere il pensiero in questa sua veduta. Morto l'eroe, battuta dai flutti, e sfiorata dai venti la sua tomba deserta e installatosi quel regime di borghesia che doveva trovare nel Balzac il suo Omero, dove sorgerà il fiore superbo, donde trarrà la forza per crescere rigoglioso?

Sui nati col secolo è passato il palpito dell'epopea napoleonica; sentiranno il bisogno di lanciare un alto grido di passione e il fiore sorgerà vermiglio di tanto sangue sparso nei campi. La parola di libertà acquisterà un valore supremo; sarà capace di far palpitare i cuori che già liberi si sentono, e lo slancio della rivoluzione animerà la strofe e il periodo di Vittor Hugo come

il pennello di Eugenio Delacroix. Prima di giungere con Delacroix all'inizio della gran battaglia vi sono alcune figure che riassumono il periodo di transizione con tutte le varie tendenze.

Guardate a PIETRO PRUDHON (1758-1823): la sua opera porta ancora come un raggio della grazia settecentesca e la *Psiche* che gli *Zeffiri* (Louvre) rapiscono, ha la delicatezza delle figurine di Boucher e di Greuze, fatta meno *mièvre* dallo studio del Correggio. Guardate a GIAN ANTONIO GROS (1771-1835);

P. Prudhon: La Giustizia e la vendetta che perseguitano il delitto.

non avrebbe meritato più fortuna del maestro suo, il David? Non è gran disegnatore nè colorista potente, ma ha la visione giusta dell'insieme. E *La battaglia d'Eylau*, *La battaglia delle Piramidi*, *La visita di Napoleone al Lazzaretto di Giaffa*, son trattate con larghezza, con naturalezza, fino a tanto che le figure non si atteggiano ad un eroismo che ha qualche cosa d'enfatico. Vedete appunto nel quadro citato per ultimo, il gruppo raccolto sotto la piena luce che penetra dagli archi le figure degli ammalati hanno gesti tra il violento e l'inspirato e Napoleone nel mezzo si sofferma con attitudine un po' teatrale, con lo sguardo più severo e imbronciato che non compassionevole.

In certi quadri il Gros esprime veramente l'intima bellezza del sentimento nascosta anche in umili creature, in umili cose. *L'arabo e la sua cavalla* è un gruppo grazioso. Il cavaliere del deserto è sceso di sella, ha munto la docile cavalcatura ed offre ad un negro una tazza ricolma di latte. L'animale è bellissimo; il tipo della razza, dal muso allungato e sottile, dal collo agile e curvo, dalla folta coda, è ritratto con scienza da maestro.

Il preferito dalla improvvisata aristocrazia napoleonica fu Francesco Gé-

G. A. Gros: La peste di Giaffa.

rard (1770-1837) che non seppe uscire da tele corrette e lucide inspirate a futile galanteria.

Un altro scolaro del David è festeggiato ma, vedete il segno dei tempi, per qualità e tendenze che lo scostano assai dal maestro. Cercate al Louvre le opere più notevoli del Girardet-Trioson (1767-1814): troverete un racconto romantico-cristiano, *Il Seppellimento di Atala*, troverete un *Diluvio Universale* già tocco da quegli accenni di naturalismo che il Géricault determinerà nella tela trionfale.

La data segnata dalla *Zattera della Medusa* (1819, Louvre) vi è già stata

accennata come il punto di partenza della nuova pittura aneddotica e storica. Il quadro ancora, pel nostro gusto, pecca perchè se ne vede la *composizione;* ma pensate alle espressioni stereotipe dei neoclassici, e la bella virile energia dei volti disperati vi apparrà nella sua giusta luce. Quei volti non sono stati copiati da freddi e sereni simulacri di divinità pagane, ma tradotti da facce umane, use a splender di sorrisi e ad esser rigate di lacrime. Il pittore ha studiato negli ospedali e sui letti di morte, ha cercato di sorprendere il segreto della vita nelle ultime convulsioni. Così Teodoro Géricault (1791-1824) ha avuto dalla *Zattera della Medusa* quella fama che altre sue coscienziose pitture non gli avevano procurato. Con quanta abilità ha scelto il momento più drammatico nella scena pietosa! All'orizzonte, piccola come un punto,

T. Géricault: La Zattera della Medusa.

è apparsa una vela . . . . E due dei naufraghi, meno estenuati, si sono sforzati a salire su di una botte e sperando di essere scorti agitano uno straccio, un ultimo lembo di bandiera di vestito. Ed ecco, in alcuni visi brilla un raggio improvviso di speranza, malgrado l'angoscia suprema . . . . Saranno salvi? Che importa la salvezza a questo vecchio, che sull'opposto orlo della zattera stringe con muto dolore il cadavere di un giovinetto? È un padre che avendo perduto il figliolo ha perduto ogni ragione di gioia; intorno altri cadaveri, e altre figure di moribondi aggiungono orrore alla orrenda bellezza della pittura. Alla gran tela mancava il fascino del colore; essa appare come diffusa da una tinta scura e rossastra che domina senza ragione anche le figure e le ondate rabbiose così come rende il legname.

La ricerca del colorito fu invece l'intento supremo di EUGENIO DELACROIX (1798-1863) e una delle note particolari che contrassegnarono la lotta impegnata nel 1824.

È l'anno in cui muore Gèricault il precursore, in cui Constable e Turner rivelano ai francesi l'uno il verde dei campi, l'altro le sinfonie di luce delle albe e dei tramonti; in cui Eugenio Delacroix, che ha già richiamato l'attenzione con la *Barca di Dante* (1822), meritandosi persino gli elogi con riserva del barone Gros, espone il *Massacro di Scio* che il Gros pentito chiama il *Massacro della Pittura*: è l'anno infine in cui lo stesso *Salon* accoglie il *Voto di Luigi XIII* di GIOVANNI AUGUSTO DOMENICO INGRES (1780-1867), ultimo campione del classicismo; un campione che quasi da solo sostien la lotta, sereno, imperturbabile. Giova notar subito che il classicismo dell'Ingres fu ben diverso da quello dei davidiani e servì anzi a fare intendere quanto meschino ne fosse il concetto, prima di indicare con pochi tratti la figura del pittore. « Alla forma insegnata da David, dice il Breton, coi muscoli tondi come modanature, coi capelli e le fedine arricciate a volute, l'Ingres sostituì il disegno della vita, agile, vario, con le modellature piene, con le articolazioni flessibili, con un non so che di nobile nell'accento vero. Non cercò di corregger la natura secondo una convenzione; al contrario ne rese più semplici le imagini, accentuandole nel loro carattere individuale ed espressivo ».

Raccontano che l'Ingres, avviato dal padre, pittore e musicista, alla musica sentisse improvvisa vocazione per la pittura contemplando la copia d'un quadro di Raffaello che si trovava a Tolosa; cominciò a studiare a quindici anni; ebbe varii maestri tra cui il David; appena ventenne vinse il secondo gran premio e l'anno dopo, il primo sopra questo soggetto: *L'arrivo nella tenda d'Achille degli ambasciatori mandati da Agamennone per calmar la collera del figlio di Peleo*! La composizione del giovane Ingres è forse ancora in una sala della scuola di Belle arti, e vi gittan gli occhi con un sospiro quanti adolescenti vagheggian la pace di Villa Medici, e i tramonti fiammanti dietro la cupola di San Pietro. L'Ingres venne a Roma dunque, ma le tele che mandava in Francia non ottenevano lo sperato successo; pensò di rimanere in Italia (1813); e vi si trattenne infatti sino al 1832, dipingendo molte tele più pregiate da noi che in Francia e diffuse dalle litografie del Sudre (*Il papa Pio VII tien cappella a Roma*, *Raffaello e la Fornarina*, *Francesca da Rimini*, *Gesù dà le chiavi a San Pietro* ecc.). La fama di lui comincia appunto nel 1824, si afferma nel 1827 con *L'Apoteosi di Omero*, e dopo nuove discussioni divien trionfale verso il 1840, ad un altro ritorno da Roma; nel 1855 è accordato all'Ingres l'onore di una sala riservata per la mostra individuale. Il pittore afferma il suo modo di interpretar la grazia feminile nelle figure di *Angelica*, di *Teti*, delle varie *Bagnanti*, delle *Odalische*, della *Sorgente;* e delle estremità muliebri rende a perfezione tutte le delicatezze; i suoi quadri più celebri sono il *Martirio di San Sinforiano*, corretto ma freddo, e *l'Apoteosi di Omero;* che può considerarsi come il suo testamento artistico, come il *Credo* dei classici. Innanzi ad un tempio jonico sta Omero solennemente seduto ed ha ai piedi le figlie: l'*Iliade* e l'*Odissea*; intorno intorno su i gradini del tempio artisti e filosofi di ogni epoca: da Esiodo a Corneille, da Apelle a

Raffaello, da Eschilo a Camoens, esclusi, s'intende, i genii ribelli al giogo dei classici. Di questo maestro tutti son concordi nel lodare i ritratti, e una galleria molto ricca e varia di teste studiate e trattate con ogni cura che esprimono genialmente il tipo del personaggio e dell'epoca. Quanto ai costumi, accennati sommariamente con pochi tratti alla brava, interpretan con la moda anche la persona, così da non cader mai nel figurino destinato ad invecchiare.

Di fronte all'Ingres Eugenio Delacroix fu il capo riconosciuto della generazione del 1830 e ne impersonò più di qualunque altro artista lo spi-

E. Delacroix: La Barca di Dante.

rito battagliero e scapigliato, ricollegandosi per la foga appassionata e poetica che lo anima alla rivoluzione.

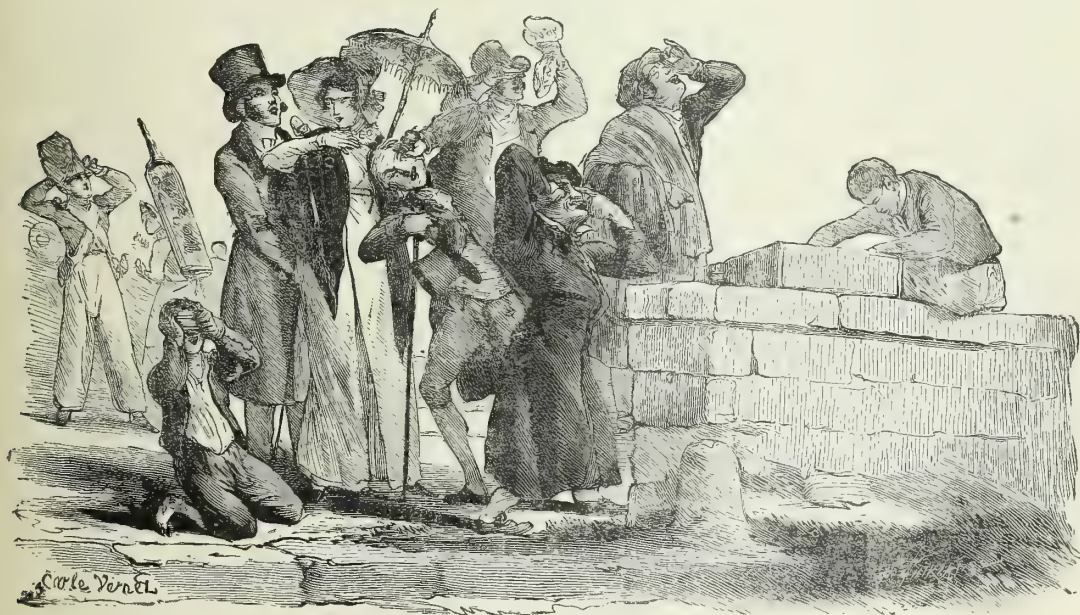
La visione dantesca, con la barca mossa tra i corpi dei dannati attorti dagli atroci dolori, con quelle facce convulse di iracondi disperati, con lo splendor livido delle tinte, aveva sollevato entusiasmo o sdegno ma nessuno era rimasto indifferente. Dalle colonne del *Constitutionnel* venne l'elogio del Thiers: « Non so qual ricordo dei grandi artisti mi ritorna quando vedo questo quadro; vi trovo quella potenza selvaggia ardente ma naturale che cede senza sforzo al proprio impulso ». Non basta che nel 1824, dopo il *Massacro di Scio,* i capi dei classici risolvano di accettar nelle mostre il meno possibile della rapida e feconda produzione del giovine; questa irrompe ed incalza traendo l'inspirazione da tutto ciò che in quei momenti anima sim-

paticamente la folla. Sotto apparenze fredde, con eleganza sobria da gran signore inglese, il pittore rimane indifferente tanto alla esaltazione quanto alla denigrazione del proprio ingegno. Una sola cosa gli preme: il lavoro; una sola fiamma lo scalda: quella dell'arte. Tutta la gran folla di figure romantiche riversatasi dall' Inghilterra e dalla Germania in Francia prende a vivere per opera sua con caratteri così geniali che non saranno suscettibili di imitazione. I fantasmi shakespeariani e byroniani, le creature goethiane, gli eroi dei romanzi di Walter Scott si delineano innanzi alla fantasia del pittore cui questi orizzonti e queste figure non bastano e va in cerca di cieli più luminosi in Oriente, di sfondi più pittoreschi nelle età diverse, non riconoscendo alcun limite al volo ardito. Rievocando le pitture del Delacroix vien fatto di pensare naturalmente alla *Légende des siècles*. *L'Entrata a Costantinopoli*, *Il Naufragio di Don Giovanni*, *L'Assassinio del Vescovo di Liegi* (1830) ma sopratutto la piccola tela in cui *Boissy d'Anglas*, impavido, aspetta l'urto della folla delirante sotto l'ampio ondeggiare della bandiera tricolore, sono tante pagine di dramma pervase dal soffio lirico più ardente. Eugenio Delacroix non lasciò nè poteva lasciare eredi; la sua gagliarda ribellione contro ogni regola accademica servì a schiudere una via per la quale si posero molti ai quali intanto fu additato come conquista il sentimento del colore.

Ed ecco formarsi la pleiade romantica, la cui gloria è oggi molto impallidita, ma cui sarebbe ingiusto non riconoscere il merito di avere scosso per prima il giogo dell'imitazione: gli astri del gruppo si chiamarono EUGENIO DEVÈRIA (1805-1865), dotato eccellentemente come colorista ma la cui giornata artistica non fu quello che l'alba prometteva, con la *Nascita di Enrico IV*, per quanto acquistasse poi anche purezza di disegno e non mancasse di intuizione storica; (*Marco Botzaris a Missolungi*, *La morte di Giovanna d'Arco*, *La lettura della sentenza di Maria Stuarda*); TONY JOHANNOT (1803-1852), che ritroveremo come illustratore; LUIGI BOULANGER (1806-1867) che slanciò in corsa scapigliata, *Mazeppa* e CAMILLO ROQUEPLAN (1802-1855), che commentò con vena facile le pagine più note dei romanzi di Walter Scott. Ma accanto a queste figure si può porre anche l' olandese ARY SCHEFFER (1795-1858) sebbene il suo sentimentalismo delicato lo renda più affine ai romantici tedeschi della scuola di Düsseldorf che non ai francesi; molto più che il pittore preferì a poco a poco sacrificar la ricerca del colorito allo studio sempre più accurato del disegno. Dopo *Le donne Suliotte* dipinse quasi esclusivamente figure suggerite da poemi e ballate tedesche, figure che, rapidamente volgarizzate dall'incisione, gli procurarono in Germania molta popolarità (*Fausto*, *Margherita*, *Mignon*, *Leonora*); piacquero anche i suoi motivi religiosi, perchè inspirati a nobiltà di sentimento, come il *Cristo consolatore*, *Sant'Agostino sua madre*; il *Gesù al monte degli Olivi* ebbe un momento di celebrità vera oggi il pittore è quasi dimenticato.

Mentre ferveva la disputa tra classici e romantici, non mancarono abili pittori che vollero provarsi ad unire il colorito di Delacroix colla purezza di disegno di Ingres, ma per quanto, durante qualche decina d'anni, fossero festeggiati e favoriti questi artisti *Juste-milieu* sono oggi considerati sotto il loro vero aspetto di pittori atti soltanto a soddisfare la borghesia.

Primeggiano tra loro Orazio Vernet (1789-1863) e Paolo Delaroche (1797-1856). Orazio Vernet fu una figura d'artista popolarissimo che ebbe anche nella vita tutte le doti esteriori atte a colpire la fantasia del pubblico grosso, unite a una gran bontà di carattere.

Figliuolo di Carle Vernet, pittor di battaglie, Orazio ha preso a cuore di celebrar l'esercito francese sia in piccoli quadri di genere, sia in grandi e mosse tele che rappresentano i più gloriosi combattimenti cui l'esercito prese parte. Da giovane fu il pittore accreditato delle gesta napoleoniche e seguì poi a narrarle anche dopo la rovina dell'impero; poi per incarico di Luigi Filippo, trattò con brio piacevole, ma con effetti un po' volgari, la campagna d'Algeria dando alle figure — secondo il Breton — quell'aspetto *trompe l'oeil* e quell'esattezza di movenze e di particolari che faceva andare in estasi

C. Vernet: Caricatura (da un'incisione dell'epoca).

il pubblico che ancora ignorava le riproduzioni fotografiche d'oggi. *L'assalto di Costantina*, *La presa della Smala*, e così *La battaglia dell'Alma*, *L'assalto di Malakoff*, episodii della guerra di Crimea, alla quale il pittore prese parte, stanno a dimostrar la capacità del Vernet a raccogliere e far muover la folla in uno spazio non grande e lo studio del particolare minuzioso; ma del soldato francese altri pittori hanno reso meglio il carattere.

Trovarono anche maggior favore in quel momento i quadri di Paolo Delaroche. Bisogna immaginare un Delacroix molto illanguidito che, per tema di disgustarsi il pubblico, rifugge dalla nota violenta e dal disordine della passione; che non si abbandona ad orgie di colorito, ma ravviva abilmente il disegno corretto. Il Delaroche ha anche una più studiata raffinatezza; non presenta mai agli occhi dell'ammiratore la tragedia in sè stessa, ma un momento che la precede o la segue, riuscendo senza alcun dubbio a diffondere un senso di misteriosa paura. La storia d'Inghilterra gli forniva di preferenza i soggetti (*I figli d'Edoardo*, *La morte di Jane Gray*, *Carlo I*, *Lord Strafford*).

Con *L'assassinio del Duca di Guisa*, coi *Girondini in carcere*, colla *Morte di Mazarino* la tempra del pittore si affina, ed egli va acquistando una maggior capacità di espressione, senza però raggiungere quella vivezza d'accento che è propria soltanto dell'artista che penetra nell'intimità del soggetto e sa renderla efficace.

P. Delaroche: Maria Antonietta.

Ma con queste doti la fama del pittore ha vissuto a lungo ed egli ha potuto esercitare su l'arte francese un'azione notevole per essere stato il maestro di quasi tutti i pittori moderni di storia.

Intanto la pittura militare continuava a svolgersi per opera di due artisti più modesti che erano allora posti quasi in ombra per la luce smagliante degli astri ritenuti maggiori ed oggi son riconosciuti per quanto realmente valgono. Pochi artisti difatti hanno saputo penetrare il carattere del soldato e rendere tutto l'aspetto pittoresco della vita del campo come NICOLA TOUSSAINT CHARLET (1792-1845) e AUGUSTO MARIA RAFFET (1804-1860). La fisonomia dei *grognards* dell'impero ci è stata tramandata da loro con la giocondità e col brio di un abbozzo e al tempo stesso con la precisione di un documento; ma di questi pittori e della preziosa attività loro sarà detto più opportunamente trattando della stampa d'arte; poichè debbono alla litografia gran parte della diffusa simpatia di cui godettero presso il popolo francese.

L'epopea napoleonica era narrata da loro bonariamente. Guardando i loro disegni sentite come un'eco delle canzoni di Bèranger, avvertite la parte che il popolo ha preso alla leggenda; un altro pittore vuol narrarvela con solennità da storico: è IPPOLITO BELLANGÉ (1800-1866), che veramente per le pagine di *Wagram*, di *Waterloo*, per la *Carica dei Corazzieri* ha trovato l'espressione energica conveniente al soggetto.

La pittura militare continuerà a svolgersi durante il secolo, essendosene diffuso il gusto, mantenendo vivo il sentimento patriottico dopo gli avvenimenti del 1870. GIOVAN LUIGI ERNESTO MEISSONIER (1813-1893), che portò in quadretti settecenteschi la grazia e la precisa minuzia dei fiamminghi, cominciò verso il settanta a trattar soggetti militari con la tela *Napoleone III*

Puvis de Chavannes: **Omaggio a Victor Hugo** (decorazione dell'« Hotel de Ville » Parigi).

a Solferino e seguitò poi a rinarrare la leggenda e la storia del primo impero, maravigliando il pubblico più che gli artisti con la *Campagna di Francia*, con *Napoleone a Marengo*.

Chi non conosce almeno una delle sue popolarissime scene della prima maniera? Da quel *Piccolo Messaggero* che esposto nel 1836 cominciò a far pregiato il nome del Meissonier oltre la cerchia degli amatori d'arte, via via sino al *Lettore*, alla *Partita a Scacchi*, al *Fumatore*, al *Pittor di Soldati*? Certo egli ebbe qualche affinità col Terburg e col Metzu e se non raggiunge la loro perfezione non fu certo perchè gli mancassero la lena e l'assiduità; come spesso accadde ad antichi maestri italiani il Meissonier fu ricercato da altri pittori per popolar di figurine i lor quadri di paese; così dal Français pel suo quadro del parco di Saint-Cloud.

La gloria di aver fondato la pittura militare francese moderna spetta a EDOARDO DETAILLE (1848) di cui i *Corazzieri*, *Saluto ai feriti*, *In ricognizione*, son le opere più note e due grandi composizioni decorative valgono a consacrare in modo definitivo l'ingegno del pittore; una rammenta alla Francia lo slancio patriottico pieno di speranza che animò tutti i giovani agli *Arrolamenti Volontarii* del 1792; l'altra la dubbiosa tristezza che assalì la nazione dopo Eylau, nel *Ricevimento delle truppe al ritorno dalla Polonia*. Ed il contrasto tra i due momenti storici è fatto sentire efficacemente. E queste sono opere di pensatore e di poeta la cui ambizione non si limita soltanto al piacer di dipingere.

Autoritratto di Puvis de Chavannes.

ALFONSO DE NEUVILLE poi (1836-1885) ritrova lo slancio drammatico di un Delacroix per far vibrare nelle anime popolari con gran tumulto d'affetti, il ricordo della battaglia di Sedan (*Le ultime cartuccie*, 1873) e in ognuna delle tele successive solleva lo stesso entusiasmo per la franca energia del suo tocco, per la scelta abile del momento pittorico nei tragici e gloriosi episodii. (*Le Bourget*, *Saint Privat*, *Champigny*). Poche tele hanno la capacità di colpire come questi angoli di paese, mezzi bruciati, avvolti dal fumo delle artiglierie e degli incendii, sparsi di avanzi di carriaggi, di cavalli fuggiaschi, di cadaveri umani e di carogne; è rude e amara eloquenza guerresca.

FRANCESCO FLAMENG delicato pittore di genere ha anche qualche quadro militare energicamente trattato: la carica di Murat coi suoi dragoni contro il quadrato della guardia imperiale russa, mostra il generale dritto su le staffe che anima i soldati tra il turbinar della neve.

Un posto a parte spetta nella pittura francese dei primi del secolo a

Leopoldo Robert (1794-1835). Gian Domenico Ingres, in un soggiorno di quattordici anni in Italia ha cercato collo studio dei nostri pittori di ravvivare il suo classicismo; l'Italia inspira al Robert l'amore alla vita dei campi, alle figure rudi dei campagnuoli. Il concetto del pittore era nobilissimo e ardito. Si era posto in capo di render l'aspetto del nostro paese in quattro grandi composizioni che ne ritraessero le occupazioni campestri principali su di uno sfondo variato e tipico secondo la vicenda delle stagioni. All'opera il Robert si era accinto dopo molti e molti studii di figure delle nostre piccole città, dei borghi e del contado: monaci, villani, mendicanti, briganti... Ognuno immagina come allo studio si congiungesse il capriccio. Chi ha veduto il *Ritorno dalla festa della Madonna dell'Arco* inneggiante alla primavera napoletana, o *l'Arrivo dei mietitori nelle paludi Pontine,* su lo sfondo estivo dell'agro, sa come il pittore riuscisse nell' intento. Mancano assolutamente nelle composizioni bene ordinate i caratteri espressivi della razza e dell'ambiente, e di italiano perciò non v'è altro che i costumi, e pure il quadro dei mietitori in ispecie formava l'ammirazione del Heine del Lamartine, del De Musset! Non era ancora giunto il momento per guardare gli abitatori delle campagne con l'occhio del Breughel: non si facevano più i signori mascherati da contadini come nel secolo decimottavo, ma la mascheratura era ugualmente di moda e i costumi del Fra Diavolo erano quelli preferiti.

G. Moreau: Salomè.

A quale fantastica scorsa nei dominii della storia si abbandonarono i pittori francesi dopo l'impulso romantico! Come apparve facile dopo la prontezza meravigliosa del Delaroche rintracciar l'episodio drammatico e con cura minuziosa del costume, dei particolari del *colorito locale* far sì che venisse rievocata una scena lontana. Ve n'è per tutti i gusti; è un caleidoscopio in cui passano tutti i popoli, tutti i tempi, tutti gli eroi.

I Greci si riaffacciano anche in questa ridda tormentosa. Non son più camuffati alla David con un elmo, un peplo e dei sandali, tolti a casaccio dall'attrezzeria teatrale. Studiate al Louvre la *Fuga delle illusioni* di Carlo Gleyre (1807-1876): avrete così un'idea esatta della scuola neo-greca, diramazione romantica, e del suo capo acclamato da un gruppo ristretto ma

fedele di vecchi scolari di Paolo Delaroche. Questi pittori hanno preso in uggia i costumi convenzionali che han dominato sinora, e accesi da una bella passione per le scoperte archeologiche hanno cercato a Pompei, hanno cercato nei vasi dipinti del Louvre l'esattezza del documento non solo, ma quel raggio di vita che l'arte ha voluto fissar sui freschi e sulle anfore per lungo ordine di secoli.

Giuseppe Nicola Roberto Fleury (1797-1890) dopo aver studiato a Parigi sotto varii maestri fu attratto nella cerchia dei romantici e si compiacque di evocar nella nova maniera innumerevoli episodii che dal 1824 si successero senza interruzione. *Il Tasso nel monastero di Sant' Onofrio* (1827) *Una scena della notte di San Bartolomeo* (1833), *Enrico IV riportato al Louvre*, *Gli ultimi momenti di Montaigne,* il celebre *Colloquio di Poissy* in cui i monaci e i cardinali disputano coi teologi protestanti. E la lunga nota dei suoi quadri non è terminata! Un altro scolaro di Paolo Delaroche è pittore che meriterebbe assai più che non questa arida enumerazione di titoli, di quadri se non altro per le varie fasi attraversate nella vita d'artista. Gian Pietro Alessandro Antigna (1818-1878) comincia infatti come pittor religioso (1841-1845) offeso dal malo procedere della direzione delle Belle Arti a suo riguardo si gitta nella pittura di genere e di fantasia e trova spesso occasione per sollevarla all'altezza dello stile storico. Anche Ernesto Hèbert (1817) può dirsi creato da Paolo Delaroche, che prende a proteggerlo dopo il suo quadro il *Tasso prigione*, lo esorta a concorrere pel premio di Roma. I cinque anni che l'Hèbert passa nella quiete di Villa Medici dal 1839 lo fanno innamorare dei nostri paesi e dei nostri costumi che interpreta e rende in modo molto più naturale di quel che non facesse il Robert (*La malaria*, 1850, *Le fienarole di Sant Angelo*, (1857) facendosi notare per la morbidezza dell'espressione. Dallo stesso studio acclamato uscirono Leone Gerôme (1824), le cui tele storiche e di genere dal *Combattimento di galli* (1848) ad *Ave Caesar morituri te salutant*, al *Secolo d'Augusto e la nascita di Cristo* eran destinate a così festosa popolarità perchè materiate da profonda conoscenza dell'ambiente ritratto, dei particolari di costume e inspirate dal vero;

Affresco di P. Baudry nell'Opéra.

Gustavo Boulanger (1824) vincitore del premio di Roma nel 1849 con un *Ulisse riconosciuto da Ericleo*. Con Gian Paolo Laurens (1838), continua la fioritura storica: mantenendo la tradizione e la poesia del passato in un momento in cui, come vedremo, le tendenze erano ben diverse: il pittore ha molta cultura, imaginazione assai ricca e per quanto qua e là si veggano facilmente traccie dei maestri francesi che lo hanno immediatamente preceduto, nell'evocazione storica, nella ricostruzione della scena il Laurens mette molto del proprio: mette per esempio un sentimento speciale del bello decorativo ed una certa agilità di fattura, Carlo Landelle (1815-1880) ritrattista e pittore di soggetti storico-religiosi mandati in Francia dai luoghi lontani dove viaggiava e finalmente Tommaso Couture (1815-1879), il cui nome torna tanto spesso nelle aggraziate strofe banvilliane nei *triolets* sarcastici. Nel 1847 la sua tela dei *Romani della Decadenza* inspirata dai due versi di Giovenale:

Nunc patimur longae pacis mala : saevior armis
Luxuria incubuit, victumque ulciscitur orbem,

gli fece ottenere in un momento solo la medaglia d'oro e la legion d'onore. Il gran quadro (Louvre) rappresenta con vivacità di colori, con sfoggio sapiente di nudità, un'orgia che si prolunga sino ai primi albori del mattino. Il Conture negli anni che corsero dal 1850 col 1860 divenne il capo d'una scuola floridissima, poichè si era fatto il nome d'essere il primo colorista del suo tempo quantunque il suo ingegno non fosse superiore ai primi studi di genere dei quali il gentilissimo *Falconiere* rimane il modello. « Il eut un atelier très-connu — dice il Breton — surtout par les amateurs de *trucs*. Ils y apprirent à ébaucher les chairs très blanches et à les fouetter habilement de garance ». In questo *atelier très-connu* si incontrarono Puvis de Chavannes e Edoardo Manet che sulla via dell'arte non dovevano mai più incontrarsi.

Affresco di P. Baudry all'Opéra.

Pietro Puvis de Chavannes (1824) ha rinnovato la pittura decorativa francese riuscendo a darle un carattere personale per via di concetti ideali espressi con forme arcaiche, ma semplici nel simbolo. Maturando l'arte sua in opposta contradizione al verismo nel momento in cui questa tendenza

si affermava vittoriosa, il pittore si preparava a diventare il maestro di quanti avrebbero cominciato ad operare quando la formula dominante fosse giunta a maturità, e, come sempre accade, ricominciasse la reazione. Anima aperta al bello e al buono il Puvis de Chavannes ha tenuto conto di tutti i progressi fatti dalla pittura specie per il sentimento che sposa la creatura umana alla bellezza delle cose eterne o rinnovantisi in eterno, e dei suoi stessi difetti si è valso per dar note particolari alla sua maniera, li ha educati, si perdoni il bisticcio, in modo da farli diventare quasi qualità; senza però giungere a far perdonare la scorrettezza del disegno.

« Puvis — scrive il Peratè — ha rannodato per la Francia le tradizioni dei robusti maestri frescanti del medio evo e della Rinascita; ha racchiuso in un quadro armonioso e sotto forme nobilmente pacifiche tutte le speranze e le gioie dell'uomo, tutto ciò che fa la bellezza ragionevole della vita. L'arte sua è un insegnamento popolare di scienza e di bontà. Sul limitare dei nostri grandi monumenti nazionali e come prefazione ai nostri musei a Marsiglia, Lione, a Poitiers, a Rouen, a Amiens, al Pantheon, alla Sorbona, all'*Hôtel de Ville* di Parigi ha celebrato la Natura, l' Arte, l' Industria , la Scienza e la Poesia, le gioie patriottiche e i lavori della pace ». Le grandi tele dipinte con intonazione chiara e sobria si uniscono mirabilmente alle architetture per le quali furono create e guidano con volo sereno la mente alle idee generali, che il pittore ha voluto rievocare non più con banalità e gonfiezza retorica, ma con semplicità classica, cui manca però la eletta bellezza di forma che ne farebbe opere nel loro genere impeccabili.

Citiamone a caso le principali: *Concordia*, *Bellum*, *Ave Picardia nutrix*, pittura decorativa per Amiens; *Marsilia Colonia Greca Marsiglia, porta d'Oriente*, museo di Marsiglia; *Carlo Martello, vincitore de' Saracini*, palazzo di città di Poitiers; *Santa Genoveffa bambina*, *San Germano predice i nobili destini di S. Genoveffa*; *Il sogno*, *Il Bosco sacro caro alle Arti e alle Muse*, *L'Autunno*, *Visione Antica*, *Inspirazione Cristiana*, *Il Rodano e la Senna*, museo di Lione; *La Storia*, *Le Scienze*, *Inter Artes et Naturam*, cartoni per la Sorbona; *L'Estate*, *L'Inverno*, *Omaggio a Vittor Hugo*, palazzo di Città di Parigi.

Si vuol sapere come il Puvis de Chavannes ha trovato la sua formula? « Cercando — risponde il maestro — Da che son giunto all'età matura ho avuto in letteratura il disgusto per le frasi vuote, in arte del gesto inutile e degli effetti di colore fuori di posto. Ora quel che forma il carattere della scuola francese appena si occupa di pittura murale è l'abuso del gesto pretensioso, l'eccesso del colore inutile. Guardate i soffitti di Versailles, sopratutto quelli della cappella! E a mano a mano che mi sentivo allontanare da quest'arte chiassosa vuota e grave e pomposa mi facevo un'idea sempre più sobria sempre più semplice della mia. Ho condensato, raccolto, pigiato; ho cercato che ogni gesto significasse qualche cosa e che il colore invece di contrastare, come per il passato con la bianchezza della cornice si armonizzasse dolcemente con lei. Invece di sfondar la muraglia come sempre accade con le pitture troppo finite mi son contentato di decorarla semplicemente. E nulla di ricercato, simboli soltanto; ho cercato di dire quanto più potessi col minimo di parole: per giungervi ho preso la via più corta. Ecco terminata la confessione ».

Gustavo Moreau (1826-1899) dipinse quadri fantastici che emanano il fascino strano e morboso dei *Fleurs du mal*: tra le sue creature fatte di sogno domina la figura della Salomè danzante innanzi la testa sanguinosa del Battista; e il pittore che voleva chiudersi nel suo ideale, lontano dal moto d'idee del secolo decimonono vi è stato strettamente avvinto dalla inspirazione letteraria. Puó dirsi che egli abbia vissuto pensando alle più varie rappresentazioni simboliche della vita, degli elementi di bellezza che vi si atteggiano in modo continuamente mutevole; ed egli parve realmente non avere ignorato alcuno dei segreti che costituiscono il bello e i mezzi con cui si è manifestato nelle arti durante un lungo periodo di tempo. Il Moreau è stato uno spirito aperto a ricevere anche l'inspirazione da correnti straniere ed ha esercitato non poca azione su molti giovani pittori che come lui appunto furono i comentatori di qualche formola letteraria.

Altro affresco di Baudry.

Non è facile d'ora innanzi trovare il tratto comune per l'aggruppamento giacchè ogni artista lavora da sè liberamente: ma la pittura decorativa di Paolo Baudry (1828-1886) è intimamente congiunta ai nostri grandi maestri *(Uccisione di Marat, Glorificazione della legge).*

Benjamin Constant (1845) Gaillard e Flandrin hanno prodotto tele in cui lo studio dei più grandi artisti fiamminghi e spagnuoli, e tedeschi del cinquecento, non ha impedito loro la affermazione di eletti temperamenti personali. Il Constant è stato cosi definito da Gustavo Larroumet: con « Col Delacroix abbiamo soltanto storia fissata con qualche tratto di genio; con Benjamin Constant abbiamo il dramma e l'opera: nel suo paese — il Constant è del mezzogiorno di Francia — voglion bene ai tenori e piacciono le arie di bravura: nel suo quadro (*Ingresso di Maometto II a Costantinopoli*) ve ne sono . . . . Ma il Constant contrassegnava con un'impronta originale e sontuosa tipi che sono la tentazione eterna dell'arte; biblici come *Sansone e Dalila*, *Erodiade*, *Giuditta*, mitologici come *Orfeo*, bizantini come *Giustiniano e Teodora* ».

G. G Henner (1829) persegue studii di vive e nitide carnagioni con

sapienti ricerche di colore; le sue figure hanno aspetto modesto; non vi è nessuna abilità di messa in iscena e la semplicità dei mezzi adoperati sorprende. Come può con così poca materia evocarsi tanto spirito? A volte tocca appena la tela e con pennellate frettolose fa uscir dall'ombra tutto il fascino d'un giovane volto di donna, e le ondate d'oro nitido delle chiome e la delicata modellatura della fronte; le rose delle guancie e la freschezza viva della bocca. L' apparizione così vaga ed incerta ha una precisione psicologica che non si dice. Tra i molti ritratti e i quadri dell'Henner è indimenticabile quella *Susanna* del Lussemburgo: su lo sfondo del verde cupo e vellutato di una lontana boscaglia, la candida nudità femminile appar come velata dalla luce vaporosa; la figura di profilo mostra tutta la bellezza delle curve leggiadre; il volto si perde nell'ombra; e mentre l'un piede sollevato ha grazia di forma, l'altro sostien tutta la persona e si perde con contorni tremuli nell'acqua del bacino marmoreo.

W. Bouguereau (1825) lusinga il gusto signorile con pitture mitologiche un po' lascive e quadretti religiosi intesi con misticismo moderno. Nè credo andar tropp'oltre affermando che due pitture del Lussemburgo bastano a determinare l'ingegno dell'artista: una è quella Venere graziosa di forme che sorride lascivamente alla propria bellezza allora uscita dalle onde al suono festoso dei buccini dei Tritoni, tra un volo di vispi Amorini che si perde nel cielo; l'altra è quella *Madonna consolatrice* che malgrado l'artificio e la teatralità della attitudine della Madonna stessa piace per l'espressione profonda di dolore della giovine che, abbandonata su le ginocchia di lei, torce disperatamente le belle ignude braccia; e il volto e le spalle e le braccia e le mani e le chiome fluenti che spiccano più candide e più dorate su l'oscurità dei panni sono realmente vive e paion dolere in ogni fibra.

Le tendenze e le correnti s'intrecciano fino nella trattazione di uno stesso ambiente. L'Oriente per esempio esercita sulla pittura francese un fascino singolare.... Può dirsi che lo abbia rivelato Gabriele Alessandro Décamps (1803-1860) con tratti romantici; Prospero Marilhat (1811-1847) comincia a studiarne il paesaggio limpido. Poi Lecomte de Nouy (1842) si compiace nell'interpretarne i motivi secondo la maniera poetica che ha appreso dal Gleyre. Ma Regnault, Cormon, Constant scolari tutti di Alessandro Cabanel (1823), accademico pittor di storia e di mitologia, altri pittori che non è possibile ricordare o si appassionano e vi dedicano quasi tutta la loro attività. Enrico Regnault (1843-1887) caduto tragicamente a Versailles, si accende del grande amore in spagna , e con chiassosa orgia di colori dipinge un'*Esecuzione capitale a Granata*: Benjamin Constant di cui già dicemmo, ne segue le tracce penetrando più da vicino la vita popolare del Marocco, ed elevandosi a un'altezza non più raggiunta coll'*Ingresso di Maometto II a Costantinopoli* Infine Eugenio Fromentin (1820-1876) porta all'ultimo grado di sviluppo la forma iniziata da Delacroix e da Marilhat e rende in modo compiuto — come se fosse un paesaggio natale — la linea, il colore, la vita delle creature sotto il ciel di zaffiro

Lo studio della pittura orientale si presenterebbe da solo a uno dei più

interessanti capitoli della storia dell'arte francese e così lo studio del ritratto perchè anche in questo genere i francesi hanno avuto nell'ottocento maestri acclamati; anzi per tale riguardo e specialmente considerando i pittori che più si compiacquero nel ritrarre la bellezza femminile può dirsi che la grazia un po' artificiosa e languida di cui sorrise il secolo decimottavo rimase viva nel tempo nostro. Le figure dello CHAPLIN non potrebbero scherzare pei giardini dei Trianon? E. BONNAT, DURAN, BESNARD, CONSTANT, DUBUFE, JACQUES BLANCHE, JULES LEFEBVRE, HENRI GERVEX — nomi che abbiamo già incontrato, nomi che incontreremo — formano una schiera operosa cui è gloria lo studio del volto umano nelle sue particolarità d'espressione.

Stevens: Ritratto di Courteline.

Il romanticismo, lo abbiamo chiarito, ha specialmente liberato la pittura quanto alla tecnica, quanto alla cultura artistica, quanto alla forza e alla drammaticità d'espressione, quanto all'educazione del popolo, rivolgendosi in molti paesi e particolarmente in Italia alla rievocazione di gloriosi momenti storici. Ma v'era da compiere un altro passo. L'arte non deve proibirsi la rappresentazione della immediata realtà come cosa contraria ai suoi scopi — se ha da averne di superiori — alla sua essenza, ai suoi mezzi. Perchè condannarsi a esprimere sentimenti sotto forme classiche o sotto forme medioevali?

Il travestimento — così ragionarono alcuni pittori — corre pericolo di travisare anche il carattere; in ogni modo a una rappresentazione così concepita mancherà la sincerità d'impressione che debbon suscitare il dolore, la gioia, la bellezza, osservati nella vita che ci circonda con le forme che assume nell'ora presente.

Ed ecco con GUSTAVO COURBET (1817-1877) la pittura detta sinora di genere si indirizza nella evoluzione sua al realismo più schietto.

Il pittore quasi quasi si mette in disparte: se egli riuscirà a dare alla sua tela l'aspetto stesso della natura dovrà, di volta in volta, secondo il temperamento di chi guarda l'opera sua, suscitar le stesse impressioni che la scena evocata susciterebbe.

Oggi l'eco delle battaglie sollevate dal *Pomeriggio a Ornans* (1849) dall'*Accompagnamento funebre a Ornans* (1850) dalle *Bagnanti* (1853) è spenta: ma bisogna riconoscere quanto tele simili — e parliamo dell'indirizzo in generale senza entrare nei meriti particolari di queste opere, — abbiano giovato alle sorti della pittura. È stato aperto un campo che pareva assolutamente

Bonnat: Ritratto di Rosa Caron.

privo di interesse artistico o almeno limitato alla scelta di soggettini, di motivi leziosi che la vita reale suggeriva alla pittura di genere.

Si è veduto che la vita moderna può offrire l'inspirazione per soggetti importanti come quelli sinora trattati dai pittori di storia o dai grandi decoratori; si è infine così distrutto il casellario creato dai critici ufficiali i quali non sanno più dove classificare queste opere in cui il paese, la figura, il soggetto, si equilibrano per importanza, si uniscono nell'inspirazione e non sono nè quadri di storia perchè tolti dalla vita attuale, nè paesi perchè la natura vi ha parte come sfondo, nè quadri di genere perchè il chiamarli così sarebbe un impiccolirli troppo.

Il Courbet aveva esordito come romantico; o meglio non aveva esordito perchè durante sei anni i suoi quadri, inspirati alle fonti comuni dei romantici, erano stati regolarmente rifiutati dalla giuria del *Salon* parigino. La ribellione fu per lui una fortuna. La corrente letteraria verista iniziata dallo Champfleury (Jules Fleury, n. 1821) dopo gli anni di *bohème* vissuti assieme al Murger al de Banville, al Bouvin, giovò agli intenti del pittore che nel 1854, scontento del posto assegnatogli dalla giuria, ritirò le sue tele e fece una mostra particolare tra le critiche di chi lo tacciava d'orgoglio e gli elogi di chi lo trovava perseverante. Certo è che verso il sessanta l' Europa ammirava il Courbet malgrado certe volute esagerazioni, perchè si vedeva in lui l' odio sincero alla convenzione: in Francia erano ancora molto discusse le varie sue opere tra cui i *Contadini di Flagny che tornano dalla fiera*, *Gli spaccapietre*: e più piacevano i suoi paesi realmente animati da un soffio poetico. Non sembra che la persona del Courbet forse tale da conciliare le simpatie: si narrano tratti di orgoglio intollerante e quel che è peggio ignorante: il pittore mischiato alla politica, se la prese al tempo della Comune colla povera *Colonna che splendea come un faro* e ne ispirò o almeno ne diresse l'abbattimento. Guido di Maupassant che ha passato ad Etretat l'infanzia e vi ha formato il suo spirito innamorato del cielo, del mare e dell'arte e vi è tornato spesso con l'affetto che si ha per i luoghi della nostra fanciullezza ha lasciato questo ritratto di Courbet al lavoro: « Abitava una casetta posta proprio in faccia al mare e appoggiata alla scogliera . . . Stendeva con un coltello da cucina placche di biacca su di una gran tela nuda. Di tratto in tratto andava ad appoggiare il viso al vetro e guardava la tempesta. Il mare era così vicino che parea batter la casa avvolta di schiuma e di rumore. L'acqua salata picchiava i vetri come la grandine e gocciolava sui muri. Sul caminetto una bottiglia di sidro accanto a un bicchiere a metà pieno. Di

L. Dagnan Bouveret: Eros.

tratto in tratto Courbet andava a berne qualche sorso e poi tornava all'opera. Ora quell'opera divenne *L'onda* e fece un po' di chiasso pel mondo ».

Vedremo poi come sorgesse l'impressionismo e come questa tecnica si ponesse in servizio, prima della pittura verista, poi di altre tendenze cui dovremo accennare. Notiamo intanto un fatto d'indole generale: oltre gli ingegni battaglieri e creatori in ogni periodo e in ogni forma d' arte vi sono i *juste-milieu*, gli sfruttatori quasi, delle creazioni altrui e di cui lo Zola ha mirabilmente fissato il tipo in un personaggio secondario dell'*Oeuvre*: gente abile che sa tenersi in piedi lusingando il gusto del pubblico e dandogli in forma più blanda e leziosa, così da non spaventarlo, quell'arte che i primi novatori avventano con tutta la sincerità e l'integrità sua. Così i pittori di genere in Francia che furono una legione numerosa si avvalsero dei risultati ottenuti da Courbet e i loro quadri si accostarono sempre più al vero, per l'espressione, per l'esattezza dei particolari, ed ebbero inspirazione così infinitamente varia da non potersi aggruppare in alcun modo se non forse, specie per l'ultimo ventennio secondo l'azione spiegata dai più notevoli cenacoli letterarii.

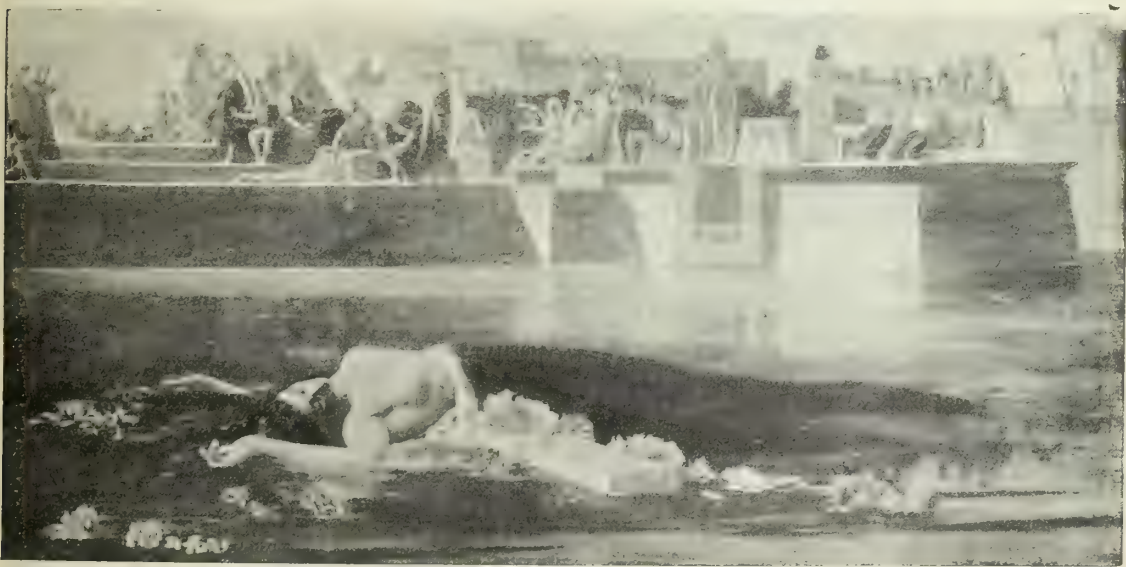
Pensate alle più importanti manifestazioni letterarie e troverete quasi sempre la corrispondente illustrazione nella pittura: troverete la novella mondana briosamente parigina del Prevost, di cento, di mille altri novellatori nei fini pastelli di Jean Béraud, di cento di mille altri pittori che han saputo, dire quale sia fascino della donna parigina nel suo ambiente familiare, nella cerchia delle sue abitudini di società, per le vie e per i *boulevards*, dalla signora alla ragazzina di modista al *trottin*, alle figure popolane, ai tipi operai.... Se pensate a tutte le regioni di Francia e a tutti gli scrittori che portano nelle loro pagine l'odor sano delle campagne e del mare, che i francesi chiamano *le parfum du terroir*, a Pierre Loti, troverete corrispondere nella pittura il Cottet il Dagnan Bouveret, il Latenay; il Bangée ha qualche tratto maupassantiano nelle sue tele inspirate dalla vita in Normandia e in Picardia, il Roll sembra talvolta un commentatore del ciclo zoliano L A I. Dagnan Bouveret si solleva di molto tra i pittori del suo tempo. La vita e i costumi della Bretagna, sono l'oggetto preferito dal suo studio profondo e intimo che riesce a penetrare l'anima primitiva e religiosa di quella gente; il quadro più acclamato del Dagnan Bouveret fu *Bretonnes au Pardon* (1889). Alberto Wolff dichiarò che « con quella tela il pittore prendeva posto tra i maestri; ma non tra i maestri di moda che durano un'ora; tra coloro che rimangono. Da venticinque anni la scuola francese non ha prodotto un'opera d'arte più compiuta; può dirsi che la razza brettone non sia mai stata così intensamente ed esattamente ritratta ».

Qui non vi è modo di ricordare altri pittori: questo momento è ricco di tutto un insieme di opere alcune delle quali come quelle del Dagnan Bouveret sono preziose addirittura; altre non mancan di pregi e costituiscono un vasto patrimonio di documenti precisi degli aspetti che la vita francese assunse nel secolo XIX dal febbrile e intenso lavorio della capitale, alle opere serene e lente dei campi delle spiaggie, dei porti e delle officine che sembrano nella lor paziente, e sicura attività andare orgogliosi che essa giunga a produrre il fiore strano e complesso della coltura parigina.

III.

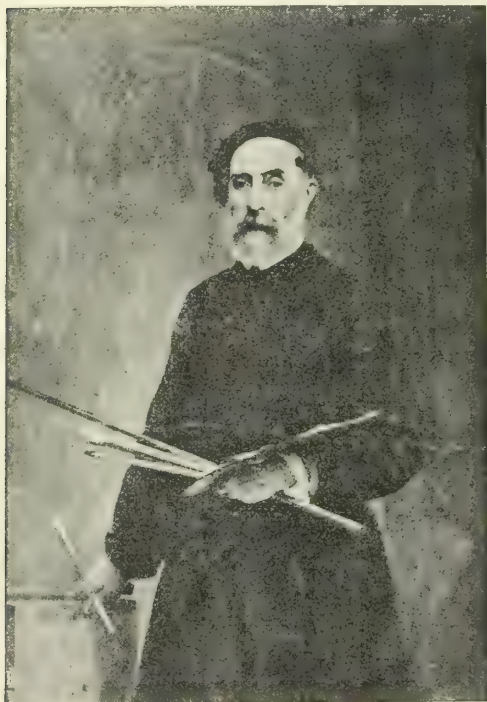
Italia e Spagna.

Italia: — I nostri primi romantici continuano l' accademia — La pittura storica dal fiorentino Bezzuoli all'anconitano Podesti — Francesco Hayez; riassume le varie fasi del romanticismo in Italia — Altri passi verso la vita; e la pittura che è rappresentata dalla *Cacciata del Duca d'Atene* — Domenico Morelli — Con quali caratteri continua a svolgersi la pittura storica; e come diventi pittura di soggetto militare: come questa prenda a narrar l' aneddoto intimo e dia origine, coi fratelli Induno, al quadro di genere — Carattere del quadro di genere dalle pagine veneziane di Giacomo Favretto ai racconti orientali di Alberto Pasini.
Spagna: — I davidiani di Spagna — Il romanticismo francese penetra in Ispagna; con quali elementi si trova in contatto; che arte crea — I principali pittori spagnuoli da Mariano Fortuny ai più recenti.

In Italia la disputa tra i classici e i puristi si era fatta men viva e l'eco ne era poi dileguata; il romanticismo propugnato dai puristi in quella forma e con quella sostanza non aveva potuto attecchire. Ma il romanticismo era come diffuso per l' atmosfera e poichè pareva sposarsi mirabilmente alle nobili, alle sante aspirazioni di quel momento, venne, almeno come contenuto, a impadronirsi dell'arte nostra. Dimodochè non è punto facile in principio rintracciar tra gli artisti nostri, che hanno per lo più tutti lo stesso calor d'inspirazione, le belle qualità per cui il

F. Faruffini : La Vergine del Nilo.

romanticismo come tecnica pittorica ha combattuto in Francia. I nostri artisti, per molto tempo, senza volerlo o senza saperlo, fanno accademia romantica come avevano fatto accademia neoclassica. La libertà assoluta domandata dal genio in arte, secondo la celebre pagina goethiana, si fuse e si confuse in Italia con la libertà politica negata allora al nostro paese. Tutti hanno la stessa passione: ma nei primi la passione si agghiaccia per via, poichè la scuola raffrena loro l'estro, e non basta soltanto sentir sinceramente per rendere con efficacia; vengono poi quelli che sanno esprimer la forza di questa passione nella storia, e infine, con notevole ritardo rispetto agli altri popoli,

ecco coloro che esprimerannno con accenti romantici le passioni dell'ora presente. Francesco Hayez (1791-1882) rispecchia si può dire tutte queste fasi delle nostra pittura. Domenico Morelli (1826-1901) col gesto maestoso darà di nuovo all'Italia la gloria di crear tipi eternamente veri ed umani. Alla liberazione compiuta coopereranno come diremo i paesisti.

Vediamo, in breve, che cosa abbiaño lasciato i primi romantici così giustamente tratteggiati dal Panzacchi: « Bastava una scena qualunque ove si potessero mettere in giuoco delle figure gesticolanti perchè un pittore dicesse a cuor leggero: ecco il caso mio. E tirava giù una gran tela. Ma dinanzi a quelle grandi tele che cosa capivano, che cosa sentivano gli spettatori? Invece *che il quadro spiegasse la storia* (come domandava sin dal suo tempo il Milizia) era una pagina di storia o di cronaca o di romanzo che doveva dare il motto dell'enigma; e quando ben l'aveva dato, lo spettatore rimaneva indifferente, perchè il dipinto non aveva sprigionato nessuna scintilla di pensiero o di emozione nell'animo suo. — E questo è il punto che l' artista doveva colpire ».

F. Hayez: Autoritratto.

Non si finirebbe mai volendo ricordar tutte le tele che potrebbero rientrare in questa definizione. Vi siano accolte intanto quelle di Giuseppe Bezzuoli (1784-1855); quell'*Entrata di Carlo VIII in Firenze* commessagli dal granduca Leopoldo II, quella *Morte di Lorenzino de Medici* e quella *Morte di Filippo Strozzi* che vennero postume nella gran sala di sinistra della prima esposizione nazionale.

Mi pare vi rientrino i quadri dei due figli del Sabatelli, pittori il cui elogio funebre fu scritto da F. D. Guerrazzi; tanto quelli religiosi e biblici di Francesco (1803-1829) quanto quelli di storia italiana (*Torquato Tasso, Farinata degli Uberti*) dipinti da Giuseppe (1813-1843). Non vi sfuggono le pitture di Alfonso Chierici da Reggio Emilia (1817-1873) *Marc'Antonio Colonna innanzi Pio V dopo la battaglia di Lepanto*: nè quelle di Ferdinando Cavalleri (1794-1865), che a tale maniera si accosta per un gran quadro commessogli da Carlo Alberto: *Amedeo III, di Savoia giura nelle mani di Eugenio III la sacra lega per l'impresa di Terra Santa.*

Ma sarebbe ingiustizia negare che un lieve passo innanzi non vien fatto da un bergamasco e da un anconitano.

Il primo Francesco Coghetti (1804-1875) cercò nei soggetti religiosi della Basilica Ostiense, nell' *Assunzione* di Bergamo, in cento altri affreschi e tempere di dare al colorito quello splendore di cui i neoclassici avevan perduto il senso; il secondo, Francesco Podesti (1800-1895) ebbe molto da

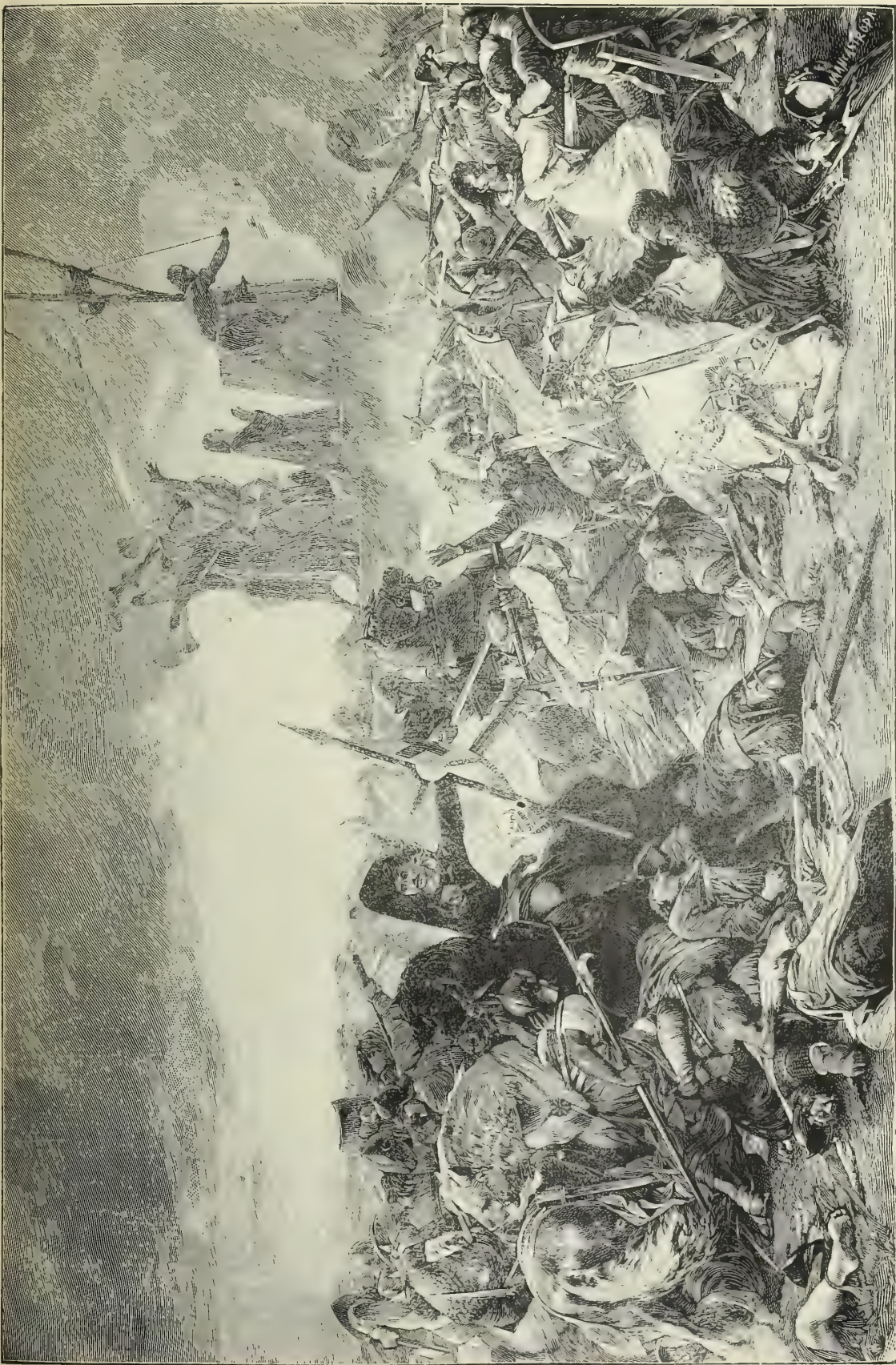
B. Celentano: Benvenuto Cellini alla difesa di Castel Santangelo.

fare per dimenticarsi gli insegnamenti del Camuccini e del Landi, nè vi riuscì interamente. Nella Pinacoteca Podesti, ad Ancona, il pittore può essere studiato con agio e le sue qualità come i suoi difetti appaiono tutti nel quadro che da giovane lo fece acclamare: *L'Assedio di Ancona.*

Nel gruppo numeroso, ma sempre più tocco dal desiderio di riavvicinarsi alla vita, scegliamo altri pochi artisti. Bernardo Celentano, napoletano (1835-1863), ebbe questo ideale: « Io mi sto sforzando — scriveva nel 1856 — fin dal primo momento che giunsi a Firenze di riguardare l'arte nel grande, figura, paese, architettura, e credo bene che dalla considerazione attentissima si ricavi molto; però bisogna a chi voglia formarsi artista di polso in tutta

S. Ussi: La cacciata del Duca di Atene.

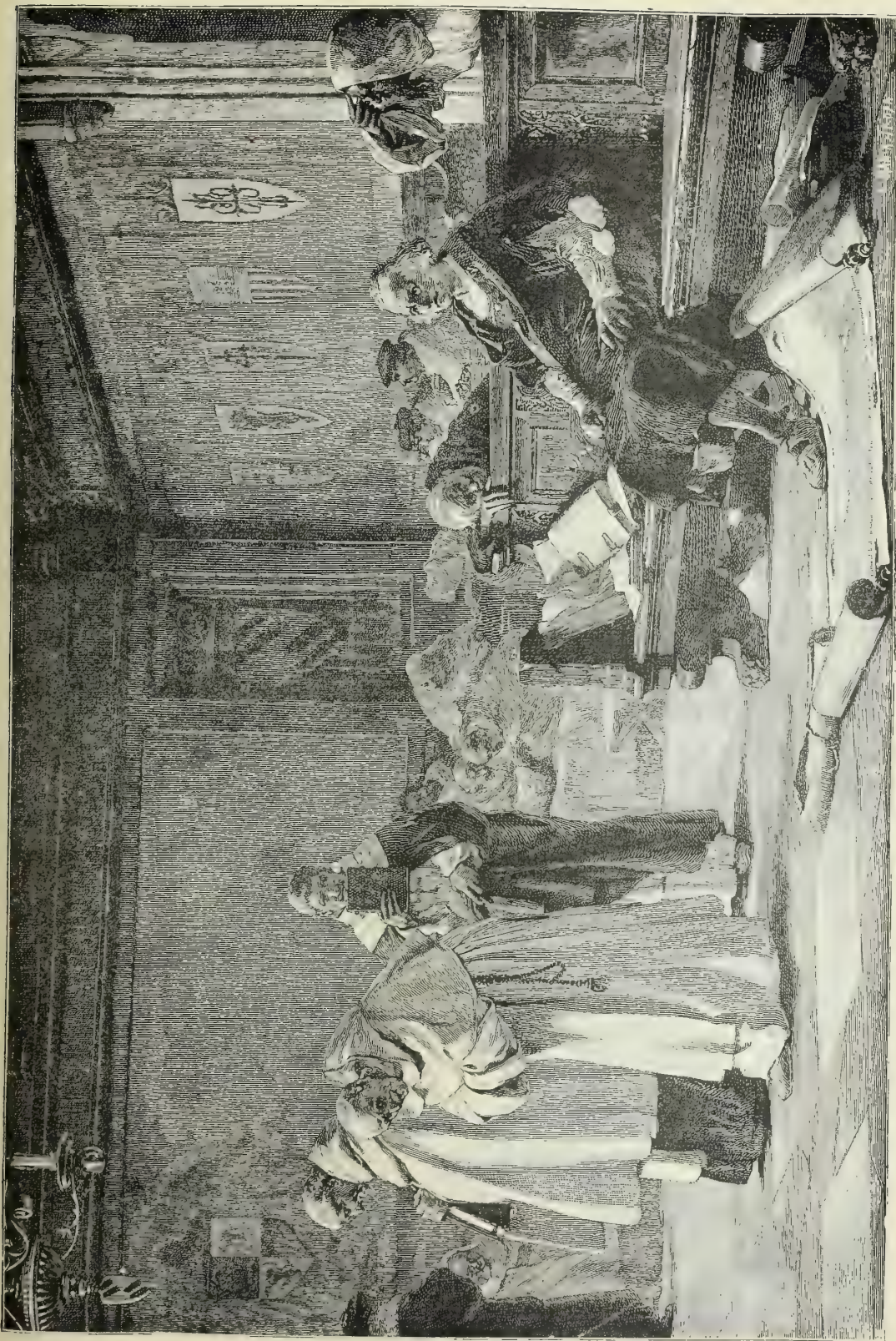
l'estensione del termine raccogliere i diversi pregi sparsi per tutti gli artisti antichi, specialmente e moderni, e innestarli al proprio modo di sentire, accoppiando a tutto questo la più perfetta imitazione del vero ». *Il Consiglio dei Dieci*, *la Follia del Tasso a Bisaccio* (Galleria Nazionale d'arte moderna, Roma) rivelano come il pittore, strappato alla vita nella pienezza della gioventù, avesse già affinato le belle doti, colla severa disciplina propostasi.

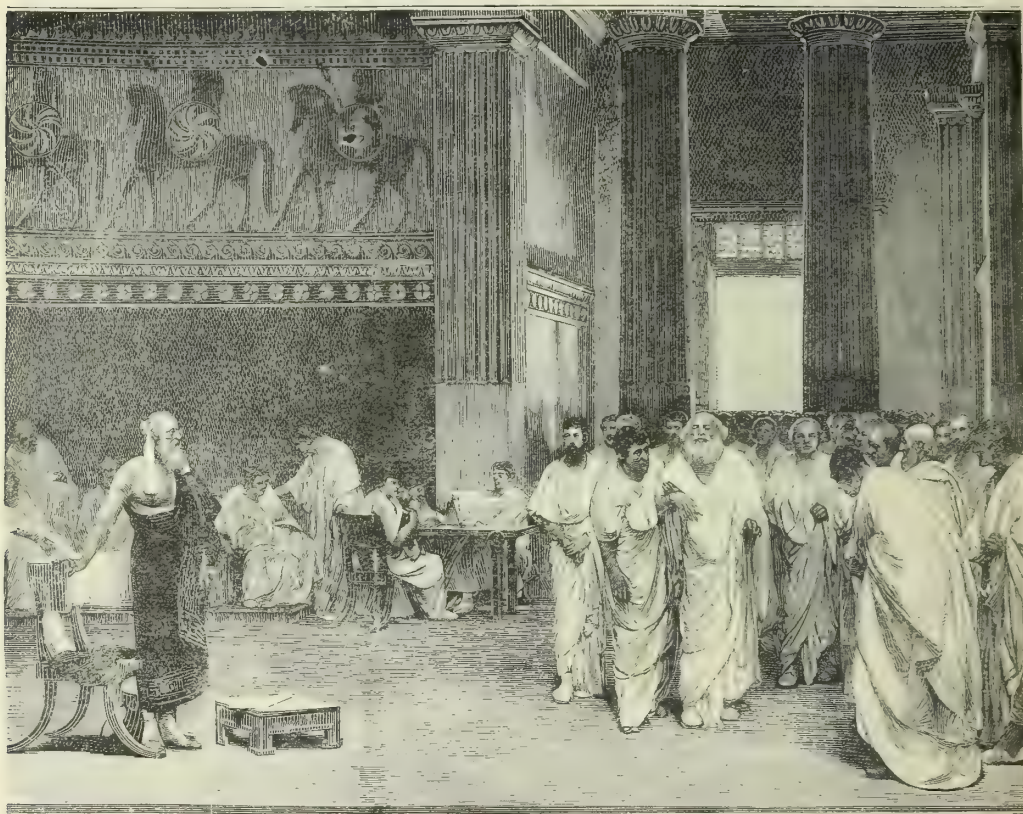
Non ebbe quanto il Celentano ingegno vivo e ardori d'entusiasmo Cesare Fracassini romano (1838-1868), sì che non è ingiusto considerarlo piuttosto un continuatore che un rivelatore; certo che in Roma ei fu tra i primi ad avere in uggia e gli eclettici da strapazzo e i puristi d'occasione, anche se non riuscì compiutamente a scuotersi di dosso il paludamento accademico. I suoi due quadri più notevoli possono vedersi in Vaticano: sono i *Martiri Gorcomiensi* (1867) e *il Beato Canisio persuade Ferdinando d'Ungheria a resistere al luteranesimo.*

Amos Cassioli: La battaglia di Legnano.

I lombardi più che ALESSANDRO FOCOSI (1836-1869) vantano in questo momento FEDERICO FARUFFINI (1833-1870) che spaventò le accademie per la vivezza del colorito per il moto di cui seppe animar le figure: e con accenti sinceri e caldi si esprime ancora efficacemente a Roma (Galleria nazionale d'arte moderna, *La Vergine del Nilo, la gioventù di Lorenzo de' Medici*) a Milano (Brera. *Sordello ai pie' di Matelda.*) a Groppello, dove fermò in una tela la gloria e l'impeto generoso de' quattro lioncelli. Il Faruffini poneva e in parte risolveva molti dei problemi che facilmente furon poi chiariti dalla più moderna pittura; mal compreso da chi l'attorniava ebbe vita angosciosa e volontariamente vi pose fine.

D. Morelli: Gl'Iconoclasti.

E questo è il momento adatto a parlar di FRANCESCO HAYEZ, che in certo modo riassume il periodo accennato, in certo modo anticipa quello che ancora ci rimane da accennare. « Nelle varie trasformazioni delle età diverse — scriveva egli — molti sono gli stadii in cui si passa prima di arrivare alla rappresentazione del bello; bisogna studiare il vero, muniti prima di quelle regole fondamentali, che vi guidano alla ricerca di quell'ideale che l'artista deve formarsi da sè; lo studio dei grandi maestri di tutte le scuole deve fornire alla mente dell'artista una messe di insegnamenti; poi egli deve formarsi il proprio stile, senza idea preconcetta. — Guai agli imitatori — essi non si eleveranno mai a grande altezza ». Non vi pare di rileggere la lettera del Celentano? È il sentimento di tutti gli artisti che riflettono. Ma quanti sanno e possono raggiunger questo ideale?

Francesco Hayez è tra i primi che sentono spirare il novo alito; dimentica presto i suoi saggi giovanili: un *Laocoonte* a Milano, un *Ulisse presso Alcinoo* a Capodimonte, e si lascia tutto travolgere dallo spirito di ribellione romantica di cui fu il principale rappresentante e porta a certa altezza la pittura storica. Il suo *Carmagnola* è del 1820, del '20 parimente quel: *Patriota Pietro Rossi che si accommiata della famiglia e assume il comando delle forze della repubblica Veneta*, i *Profughi di Parga* (Brescia, Pinacoteca Comunale) sono, mi pare, del 1819.

N. Barabino: Cristoforo Colombo deriso al Consiglio di Salamanca.

Che vi fosse già un romanticismo italiano, libero da qualunque azione straniera può dunque affermarsi almeno per Francesco Hayez. « Ed ecco tornano a grandeggiare nelle sue tele — scrivevo — figure della storia veneta: Marin Faliero, Vittor Pisani, i Foscari, ora un episodio delle crociate, ora gli amanti italiani alla cui passione aveva dato forma eterna il genio shakespeariano... Non sembra di aver enumerato i soggetti del repertorio verdiano?

Appio Claudio in Senato (dall'affresco di C. Maccari).

E tutta la disposizione della scena non sa di teatro? Ma riflettete, che nell'atmosfera era allora diffuso quel non so che di teatrale e spettacoloso, cui la folla si atteggia quando é scossa dai grandi sentimenti che allora palpitavano in ogni petto. Pensate al gesto e all'accento dei nostri attori, alle fogge degli abiti, e i quadri troveranno nell'ambiente, la loro spiegazione. » Poi il *Bacio* così intimo e raccolto, vi dirà, malgrado il travestimento medioevale, tutta la sincerità del pittore perchè la verità dello slancio affettuoso nell'uomo, il raccoglimento amoroso della donna sono espressi così da dominar la forma.

Con i concetti prima accennati guardiamo dovunque come continua a svolgersi la storia nelle tele di Amos Cassioli (1832) *Bocaccio che narra le sue novelle Congresso di Pontida* ecc.; il pittore si esercita nel medio evo, per trovare accenti più moderni raccontando gesta sabaude giungere sino a *Vittorio Emanuele a San Martino*, *Umberto a Custoza* (Milano 1872) intenderemo la simpatia sollevata da Andrea Gastaldi torinese (1826-1889) coi *Vespri Siciliani*, colla *Pia de' Tolomei*, con *Barbarossa dopo Legnano* con *I tortonesi*

nell'Assedio di Federico Barbarossa (Torino, Albertina (1866) e col *Bonifacio VIII* (Galleria Nazionale d'arte moderna a Roma 1875) intenderemo come ENRICO POLLASTRINI (1818-1875) sollevasse quasi l'entusiasmo con i suoi *Esuli di Siena* (Museo Civico di Livorno), la tela in cui le agili torri della città ribella e gentile dominano il fondo, mentre, a quel panorama già lontano, si

G. Muzzioli: Idillio greco.

sentono avvinte le anime di questi che dolorando han mosso i primi passi su la via dell'esilio.

Si intende come i poeti sinceramente accesi dall'amor di patria potessero così inspirarvisi:

> Queste, pittor gentil, pietose storie
> Narra all'alme commosse, il portentoso
> Incanto di colori, onde possente
> Di vita è la tua tela. Il ciglio affisa
> Su quell'ombre, pur vive, Italia tutta.
> E mestamente si ricorda alterne
> Scene di pianto e di dolor, che l'onta
> Provocò del servaggio in mille guise,
> Ben mille volte e mille — Oh, nell'oblio
> Dei secoli, si perda la memoria
> Delle avite sventure, delle colpe,
> Ed appresti ai nepoti il tuo pennello,
> Della novella vita e delle nuove
> Nostre vittorie i Fasti.
>
> SALOMONE MENASCI.

Questi versi hanno la data del 1861. E tutte o quasi le pitture di storia che insieme alla tela del Pollastrini si trovavano alla prima mostra nazionale a Firenze avrebbero potuto ugualmente inspirarli. L'Italia, cui mancava di cingersi la corona tra le mure di Roma Sacra, aveva voluto raccogliere a Firenze tutti questi documenti del suo passato che rievocati dagli artisti l'avevano

aiutata a scuotersi di dosso il dominio de' forestieri. E su tutte quelle tele una parve sovraneggiare *La Cacciata del duca d'Atene* di Stefano Ussi (1822-1901). I quadro ha una letteratura intera di scritti che lo esaltano perchè com-

G. Induno: La lettera dal campo.

prende e afferma la pittura di quel periodo, facendone dimenticare le mende, ponendone in bella luce i pregi.

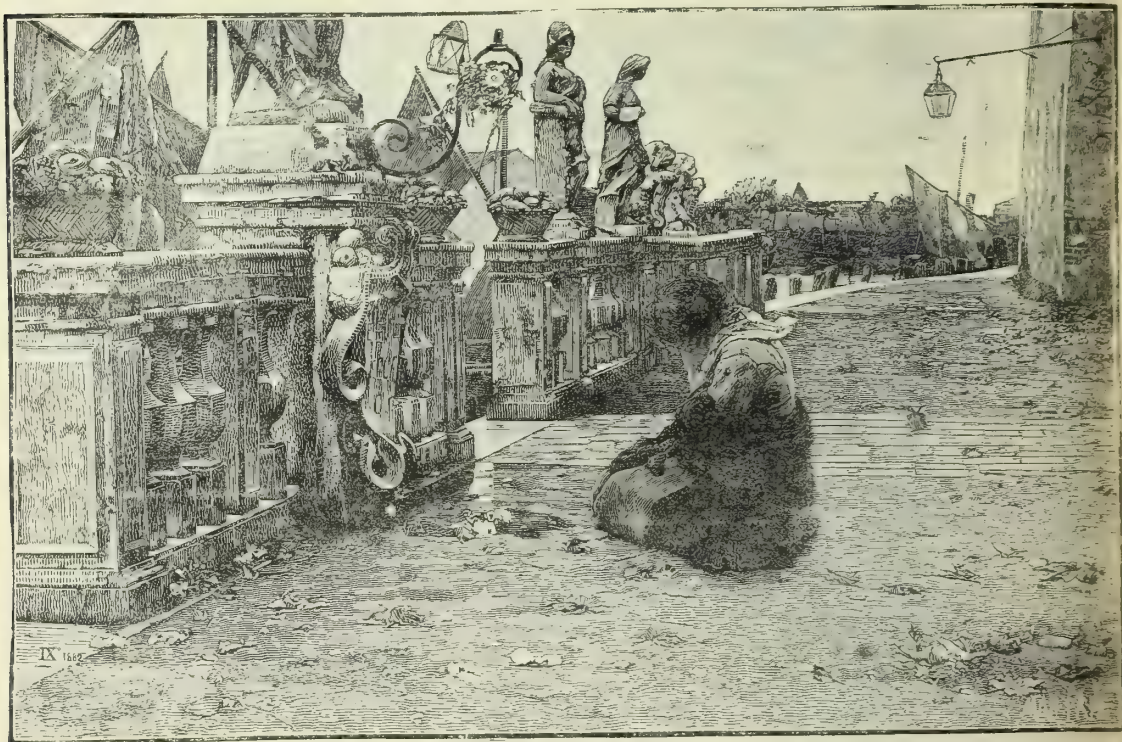
Tra tante pagine scegliamo quella in cui Yorick descrive con vivo fraseggiare la scena trattata con così raro magistero: « Il palazzo della Signoria è invaso da furia di popolo sollevato, i sassi lanciati dalla folla rabbiosa che sotto le finestre tumultuando si aduna, hanno spezzato le vetriate della sala, il duca è stretto dal pericolo e dal tempo a firmare un vergognoso atto di abdicazione e il suo feroce ministro l'esecrato Cerrettieri Visdomini, mentre ode da lontano le strida del d'Assisi trascinato a morte crudele, sente sulle bocche di tutti correre il suono della fatale condanna. La figura del duca Gualtieri è veramente una ammiranda creazione dell'arte. Il detestato tiranno non trema, chè la paura non tiene le chiavi di quell'anima forte e crudele, ma la tremenda alternativa o della fuga vigliacca o della morte è tale da mettere in pensiero menti più fredde e cuori più insensibili del suo. Ed il duca pensa coll'occhio fisso che nulla vede, colla mano mossa a firmare, col

piede sporto in avanti rivela l' interno dubbio straziante e le angoscie del presente pericolo. Intorno a lui si affollano minacciosi ed in armi i suoi Borgognoni tumultuanti, già dal popolo vinti e fugati e fiduciosi di salute solo ove il duca consenta a partir dal potere. Uno fra essi, ferito, col gesto lo sprona a decider della propria sorte. Dall'altro lato il Visdomini, pallida figura di traditore pauroso, neppur s'attenta volger la testa alle prime vittime che il popolo seco trascina, Giulio d'Assisi e il figliuolo, disperatamente ulu-

D. Induno: L'antiquario.

lanti, e coll'occhio spaurito si guarda attorno, tremando che una spada troppo pronta a secondare i pensieri d' odio e di sangue, non corra all'ultima offesa. A sinistra, quasi in mezzo alla sala, l' arcivescovo degli Acciajuoli e il conte Giulio da Battifolle, capitano del popolo, insieme ad altri notevoli cittadini attendono con dignitosa calma e severa fronte che il duca decida del

proprio destino ». Il quadro fu definito da Luca Beltrami: « una pagina storica di concetto poderosa, di esecuzione mirabile »; a Parigi nel 1867 ebbe il gran premio e le censure di Maxime du Camp.

Abbiamo detto che i pittori romantici francesi erano buoni e generosi, avvinti tra loro da affettuoso *compagnonnage*; i nostri non furono certo da meno. A proposito del premio dato al *Duca d'Atene* il Duprè, nei suoi gustosi *Ricordi Autobiografici*, narra che trovandosi a Parigi il Vela, l'Ussi, e il Morelli

L. Nono: Refugium peccatorum.

questi uscisse a dire: « Purchè il gran premio ci sia e l'Italia non resti al disotto, o io, o l'Ussi, o altri poco importa. Viva l'arte e l'Italia! ».

Nella mostra del 1861 vi erano anche gli *Iconoclasti* di Domenico Morelli (1823-1901). Yorick, che ho prima ricordato, non era un critico d'arte di professione ma ha trovato per definire il quadro, il pittore, e l'ultima evoluzione in cui l'artista portò la pittura italiana queste quattro righe: « Il quadro del Morelli ha, come tutte le opere nate dal cervello e dal cuore d'un artista filosofo questa gran cosa in sè... ch'egli non è soltanto una bella imitazione del vero *ma è la creazione d'una possibile verità che ti lascia per lungo tempo pensoso.* » Ciò che il critico del 1867 intuiva, potè essere affermato solennemente dal rappresentante del governo italiano innanzi al cadavere ancor caldo del compianto maestro: « Il Morelli — disse Carlo Fiorilli, in quel luttuoso momento — creava; e le sue creazioni erano il portato della sua fantasia avvivata da una fede e da un amore potentissimi.

Egli oltrepassato il primo periodo, in cui ritrasse situazioni della vita sociale, passò a quel ciclo della leggenda cristiana nella quale veramente trovò sè stesso; perchè il genio del Morelli era predisposto prepotentemente alla

visione interiore dell'anima delle cose e degli uomini, in guisa ch'egli non ripeteva ciò che si presentava al suo sguardo materiale, ma quello che interiormente era illuminato dalla sua mente feconda di belle imagini ».

Gli *Iconoclasti* da cui siamo partiti, erano stati esposti dal pittore poco più che trentenne nel 1855: erano il frutto di una mente gagliarda che si era andata già temperando non solo nelle battaglie d'arte a Roma e Napoli con soggetti classici e romantico byroniani, ma su le barricate che la rivoluzione napoletana aveva rizzato contro i Borboni. Ma queste battaglie eran lievi in confronto all'intima lotta che si combatteva nell' animo del pittore, confortato dall'esempio e dall'amicizia di Filippo Palizzi, e pur con lui in certo contrasto:... « Io sentiva — scrive il Morelli — che l'arte era di rappresentar cose e figure non viste, ma immaginate e vere ad un tempo; io non amavo i contadini vivi, eppure gli amavo negli studii del Palizzi. L'analisi ch'egli faceva sulle proprietà di un colore, sulle combinazioni di un bianco sull'altro, mi educava ad osservare e comprenderne l' effetto e l'espressione ».

Che cosa l'opera del Morelli valesse nella pittura italiana del secolo XIX fu veduto nella mostra veneziana del 1901. L'attività non mai interrotta, dal *Bacio del Corsaro* (1846) agli studi e disegni per la Bibbia Olandese com-

A. Dall'Oca: Sul ponte.

piuti verso il 1896, comprende mezzo secolo: e quando le date tra il settanta e il novanta non hanno più da segnar progressi rispetto all'artista che ha raggiunto il punto più alto della sua evoluzione, le segnano, come già con gli *Iconoclasti*, nella storia della nostra pittura, della pittura europea.

In quegli anni le Madonne soffuse di grazia umana e divina comincian l'ascensione pei cieli come sollevate dalla terra tra i fiori (*Mater creatoris*, *Janua Coeli*, *Vas insigne devotionis*, *Rosa Mistica*, *Stella Mattutina*, *La Madonna della Scala d'oro*); in quegli anni prende a svolgersi epicamente la gran tragedia della vita di Cristo profeta (*Cristo beffato*, *Cristo morente*, *Gesù nel*

Deserto, Gesù chiama a sè i figliuoli di Zabdia, La Maddalena vede il Redentore accusato dai Farisei); in quegli anni infine tutta la passione accumulata sotto i cieli d'oriente, tutto il fascino delle belle forme feminee fiorenti sotto quella volta d'azzurro sgorgano e splendono e vibrano in tele come le *Tentazioni di Sant'Antonio* (4 copie 1877. Goupil, Parigi. Pisani, Firenze. Vonwiller, Milano. Dela Feld, Salerno), *Maometto che prega prima della battaglia,* come *Odalische, Odalische che tornano dal bagno,* ecc.

Questo grande ci ha condotti tropp'oltre. Ci manca lo spazio a ricordare, con quelle particolarità che meriterebbero altri artisti che degnamente operarono nella pittura storica: così SCIPIONE VANNUTELLI romano (1834-1894) la cui maniera sta tra l'antica e la nuova e si affermò a Firenze col quadro *Maria Stuarda che va al patibolo.* Non può negarsi che il pittore abbia sempre saputo scegliere con gusto l'argomento delle sue pitture, osservando con certa acutezza, e riuscendo a colorire con vivacità; se predilesse la pittura storica non portò minore amore alle scene veneziane di costume e seppe spesso rievocarle in composizioni signorilmente imaginate. (*I Funerali di Giulietta* Galleria nazionale d'arte moderna, Roma).

NICOLA BARABINO genovese (1833-1891) consacratosi a pittura religiosa decorativa condotta più per coscienzioso studio che non per gagliardo impulso d'ingegno acquistò rapidamente fama con la *Madonna consolatrice degli afflitti* e pose la sua tavolozza in servizio di varie chiese della riviera ligure. Così si svolgono nella parocchia di San Giacomo di Corte a Santa Margherita notevoli affreschi; a Sestri Ponente sorgono grandiose figure di *Profeti,* a Monte Allegro vien decorata l'abside della chiesa, a Camogli la volta centrale della parrocchia. La leggiadra figura *Quasi oliva speciosa in campis,* le tre lunette a mosaico per la facciata di S. Maria del Fiore col *Trittico* dei Durazzo compiono l'elenco delle più importanti pagine sacre lasciate dal pittore genovese che trovò inspirazione anche per nobili scene storiche: *Galileo innanzi al tribunale dell'inquisizione; Pier Capponi lacera i capitoli dinanzi a Carlo VIII, Galileo in Arcetri, Colombo deriso al Consiglio di Salamanca.*

Tra i più vecchi storici parve spirito battagliero e novatore SAVERIO ALTAMURA (1826-1897) che per la reggia di Capodimonte dipinse un *Trionfo di Mario sui Cimbri,* che aveva vinto il concorso nazionale bandito dal governo provvisorio toscano, e già dalla vittoria del 1847 (*Gli Ebrei esuli in Babilonia*) pel pensionato di Roma sino a quel momento s'era dato con foga giovanile a combattere, insofferente di giogo nell'arte e nella vita. L'Altamura è col D'Ayala, col Poerio, col San Donato, col duca Proto arrestato pei moti del 15 maggio, riesce a fuggire e ripara in Toscana; qui si trattiene lungamente e secondo la maniera in voga, ma con accenti proprii e con fascino di colorito, si compiace di illustrar scene bibliche e fatti della storia italiana, come quella trilogia di Buondelmonte di cui l'ultima tela (*I funerali*) ebbe il premio alla mostra italiana.

Dalla scuola del Bezzuoli il ticinese ANTONIO CISERI (1821-1891) trasse disegno corretto per figure ben mosse ma un poco scialbe di cui popolò varie tele: *Ecce Homo* (Gall. Naz. Moderna, Roma), *Carlo V che raccoglie il pennello*

al Tiziano, L'ostracismo di Giano della Bella, L'incredulità di San Tommaso. Quest'ultima composizione per una pala d'altare a Gerusalemme venne così giudicata in modo da dare idea del pittore: « L'opera si palesa a prima vista degna di un professore che sa distribuire una composizione con semplicità, sa atteggiare i personaggi con tradizionale maestà, sa unire con ritmo di linee e di masse le pieghe e regole tradizionali, che nell'insegnamento dell'arte rappresentano i principii opposti alla diffusione delle massime delle scuole più recenti ». Questo brano di critica è riferito dal *Dizionario degli Artisti italiani* così accuratamente raccolto dal De Gubernatis. E quelle *pieghe*

L. Bazzaro: Preghiera.

tradizionali che sembra soddisfino molto il critico, di cui non è detto il nome, si sono per fortuna scomposte e spiegate liberamente da un pezzo!

Gli affreschi dipinti nella sala di Palazzo Madama (1889) dal senese Cesare Maccari (1840) per narrarvi con fare nobilmente sereno episodii della storia romana, attestano come un ingegno forte possa dare accenti proprii alla pittura storica decorativa secondo fu sempre intesa, ravvivando con lo studio del vero la ricerca archeologica. Bene a ragione la Commissione di collaudo di queste pitture destinate ad ornare le sale del Senato italiano, e di cui facevan parte tra gli altri il Podesti e il Monteverde, poteva dire che il Maccari « *ha veramente assicurato all'arte un' opera degna di sè e della maestà del luogo* ». Il quadro su cui campeggia la figura di Attilio Regolo è tutto un trionfo di luce; quello in cui Cicerone fulmina Catilina con l'eloquenza virile

ha personaggi ben disposti, il terzo in cui Appio Claudio combatte le proposte di Cinea merita ugualmente l'elogio perchè interpreta con spirito poetico la storia.

Se queste grandi composizioni romane son l'opera che meglio fece pregiare il Maccari, altri suoi freschi e qualche tela di soggetto storico non mancarono di procurargli fama.

Il dipinto in gloria di Irnerio nella sala del Consiglio provinciale di Bo-

G. Chierici: Gioie del nonno.

logna, mostra quali belle doti per l'arte decorativa possedesse LUIGI SERRA (1845-1888). La vita di lui, spenta troppo presto, fu rievocata affettuosamente da Enrico Panzacchi: la sua bell'opera da noi ricordata ebbe l'onore di esser così descritta da Giosuè Carducci: « In una sala del nostro palazzo di città l'arte moderna ha figurato una virile imagine di glossatore raccolto a scrivere in un codice eletto tra gli altri che giacciono ammucchiati sul pavimento. Scrive il glossatore pensoso, nè volge pur l'occhio dalla sua cattedra. Lungi, dietro a lui, ride Bologna, dal sole illuminata di rosso nelle sue costruzioni di terracotta, con la sua selva di torri recenti. Esulta il maggio nella pianura verdeggiante; e per quella fila di fanti e torme di cavalli affrettano alla città, baldi agitando le armi e le insegne e acclamando, avanti e intorno al Carroccio su cui è tutto spiegato al vento il gran gonfalone del comune, però che traggono gentilmente prigione un re vinto in battaglia, il figliuolo dell'imperatore ».

Vorremmo trattar più estesamente della pittura di soggetto militare il cui sviluppo da noi si congiunge piuttosto ai progressi poi ottenuti dai paesisti che non alla pittura di storia.

Si provò intorno a bei momenti delle guerre per la nostra indipendenza Carlo Ademollo (1825), *L' ultimo assalto a San Martino*, *L'incontro di Garibaldi con Vittorio Emanuele al Volturno*, ottenendo plauso.Poi la storia venne trascurata allorchè ruppe come torrente la foga per la pittura di paese. Oggi con tutti i progressi ottenuti, perduti i pregiudizii, non si potrebbe come fanno i nostri poeti tornare a queste gloriose pagine?

Nella rapida enumerazione ci è certo sfuggito qualche nome che meritava di essere ricordato. Uno che qui ci si affaccia, carissimo all'arte, è quello del modenese Giuseppe Muzzioli (1854-1894). Ma con lui quasi la storia perde il carattere epico e si raggentilisce e scende quasi al genere poi che tra le molte sue tele piacquero specialmente quelle interpretazioni della vita greca e romana modernamente fatte per cui si rese celebre Alma Tadema. *Rito funebre in Grecia*, *Al tempio di Bacco*, *Baccanale*, *I Funerali di Britannico* sono tanti quadri in cui l'erudizione non agghiaccia la vita, ma la fa splender di grazia incantevole.

Oltre che dalla storia il quadro di genere si stacca da noi dalla pittura militare. Poichè nella benedetta esplosione di gioia che fece palpitare i cuori italiani, i fatti d'armi, le care figure dei garibaldini, dei volontarii, dei soldati nostri furono circondate da tutto l'affetto che era stato nascosto tra le pareti domestiche essi divennero gli eroi della nostra pittura. Questo insieme di sentimenti originò un'arte la cui storia è ancora da tracciare ed è imper-

E. Gola: Effetto di sole sul naviglio.

sonata dai fratelli Induno; Girolamo (1828-1891) dipinse *l'Incontro di Garibaldi con Vittorio Emanuele*, il *Bivacco di Garibaldi* e poi *la Lettera dal campo, la Partenza del Coscritto*; Domenico oltre aver dato coll'*Antiquario* il tipo rinnovato di quelle figure studiate nelle particolarità del carattere in armonia con l'ambiente lor familiare, di cui coi fiamminghi s'era perduto il segreto e la tradizione, dipinse *il Rosario, la Questua, il Dolore del Soldato, La Pace*

di Villafranca, tele tutte che insieme a quelle di Girolamo fecero scuola. Si ebbero infinite variazioni di questi motivi, dei quali non è possibile dar l'elenco, da artisti in cui alla gentilezza del sentimento e dell'intenzione non fu sempre pari l'esecuzione. Anche Eleuterio Pagliano piemontese (1826-1903) dalla tela storica dalla storica militare contemporanea (*Il Tintoretto che ritratta la famiglia morta, Il passaggio del Ticino nel 1850)* giunse al quadro di genere trattato con verità e finezza di sentimento *(L'inventario, Le lezioni di geografia, L'erede)* e qualche volta con una punta di umorismo. Così il Quadrone, piemontese, e i lombardi Bertini e De Albertis, tre maestri pregiatissimi.

E la pittura di genere in Italia tra le ricostruzioni pazienti e geniali dei più pittoreschi ambienti del suo ricco passato storico, tra le minute e fedeli riproduzioni di scene della vita familiare e popolare contemporanea così varia d'accento, d'espressione, di colore secondo le regioni, cominciò a svolgersi gradatamente giovandosi di tutti i progressi che a mano a mano eran compiuti prima dalla storia e poi dal paese.

Ma in questa pittura che accanto alle grandi evocazioni storiche, vuol porre il quadro più intimo che ci richiama, sia pure con aspetti di vita lontana, alla letizia o alla tristezza della vita di tutti i giorni, nessuno forse riuscì alla pari di Giacomo Favretto (1849-1887) che pose lo sfondo del paesaggio veneziano tra le architetture marmoree, e lo specchio delle acque verdi e morte, in relazione con gli amori coi dolori, con le ciancie e con i pettegolezzi, con la passione e con i capricci del popolo suo. Dalla commedia goldoniana, scintillante di brio che fa muover per le aule barocche dei palazzi i cavalieri e le dame, al fatto di cronaca popolare che agita e commuove la folla nelle *calli* e nei *campi*, i tipi veneziani del Favretto si presentano, vanno, vengono, parlano come creature nella vita: attorno a loro circola l'atmosfera particolare di Venezia; li illumina una luce or calda e diffusa, ora grigia e velata. Citiamo alcuni titoli nella quarantina di tele che alla mostra veneziana del 1899 rinnovarono il rimpianto per la immatura morte del pittore: *In Sartoria, Al Liston, El difeto xe nel manego, Calle a Venezia in un giorno di pioggia*, ecc.).

Le scene di costume, i quadri popolati da figure mosse con sentimento drammatico su lo sfondo veneto o veneziano furono anche la specialità di Luigi Nono, Angelo Dall'Oca Bianca, Alessandro Milesi e di altri. Con Moisè Bianchi il genere veneziano, ci riconduce ai pittori lombardi; ed è difficile ricordarne qui anche i più valenti: Leonardo Bazzaro, ritraente in ispecie i costumi chioggiotti, Emilio Gola che in mezze figure femminili manifestò una individualità genialissima, Emilio Borsa, Gaetano Chierici, Enrico Crespi che tratta facilmente anche il paese, Ferruccio Crespi che predilige i soggetti militari.

Del Piemonte ricorderemo ancora Lorenzo Delleani (1840), che dopo le tele storiche come il *Tasso che esce dall'ospedale di Sant'Anna* prese a trattar con minuzia il genere preferendo ricostruzioni di ambiente veneziano; sarebbe però ingiusto non rammentarlo anche tra i paesisti.

A Francesco Mosso piemontese (1848-76) la morte precoce impedì di portare a compimento le liete promesse.

Se si rammentano tutte le mostre d'arte italiane, dalle molte *Promotrici* sorte coraggiosamente per tutta la penisola, a quelle solite a farsi dalle Accademie d'arte, alle varie *Nazionali* in cui parvero più o meno chiaramente accennarsi i momenti della nostra evoluzione, alle ultime gloriose mostre veneziane per cui l'Italia venne posta in contatto con tutte le più feconde idee, coi più lieti fatti dell' arte mondiale, ognuno intende come è materialmente impossibile ricordare anche quelli tra i pittori di genere che ottennero il favore del pubblico ed hanno perciò un posto nella storia dell' arte del secolo XIX. Ma questa storia è tutta da fare; e qui non può che tracciarsene lo schema. Di documenti se ne hanno più in gallerie e in case private che nelle pubbliche; e le critiche, specchio fedele del momento in cui l'opera apparve, non sono sempre su per le rassegne e per i giornali firmate da nomi che valgono quello di Camillo Boito specie per ciò che riguarda questa fioritura negli anni dal sessanta al novanta circa.

L. Delleani: Uragano

Così non è facile render qui l'eco dell'entusiasmo che un tempo sollevarono i quadri del romagnolo Francesco Vinea, del ligure Odoardo Gelli, dei fiorentini Raffaello Sorbi, Tito Lessi, Tito Conti e Federico Andreotti pittori che sembrarono nati per incarnare il genere e dargli di volta in volta grazia settecentesca, il sapor dell'aneddoto cinquecentesco, ed anche del raccontino un po' civettuolo e lascivo dei nostri giorni.

Arte essenzialmente moderna che tratta il genere dandogli il carattere

di una pagina psicologica se non sempre profonda sempre gentile ed elegante, seppero produrre, Giovanni Boldini, De Nittis e Vittorio Corcos affinando le qualità loro nell'ambiente parigino; sì che il primo ritrasse scene della vita nelle vie della capitale francese e in preziosi interni arredati con raffinatezza di stile; il secondo preferì le grandi riunioni della folla parigina formando

C. Miola: Il simposio.

caratteri, tipi, fogge che sono sicuro documento del momento in cui vennero ritratte; il terzo oltre molti quadri di genere che cento e cento riproduzioni hanno diffuso e reso popolari dimostrò una specialissima abilità in certe mezze figure femminili che hanno così caratteristica e geniale impronta da farle riconoscere tra mille. Certo son creature che han qualche cosa del fantasma e del fiore; la carne loro ha lucentezze di raso; le labbra la vivezza di rose purpuree; gli occhi sembrano guardare da un sogno... A queste finezze il Corcos giunse dopo una breve educazione artistica a Napoli, e a Napoli ci riconduciamo per trovare altri pittori di genere.

Gaetano Esposito si provò a ridire la grazia del Nazareno abbracciante l'infanzia semplice e pura, e a trovar nel popolo napoletano schiette figure che ne ritraessero l'indole. Camillo Miola (1940) tratta la storia e il genere trasportato di preferenza nell'ambiente classico romano come dimostra quel suo *Orazio in villa* festeggiato a Parigi nel 1878. Alla pittura di genere, un po' troppo umile, bonaria, gentile trasse Vincenzo Volpe quasi inesauribile nelle *trovate* nel concettino (*Un'interruzione piacevole*, *Orazione*, *Ac-*

cordo difficile). Vincenzo Montefusco torna a darle maggiore espressione scegliendo i più evidenti tipi tra le figure popolane (*Lo scrivano pubblico, Pescivendola, Venditrice di zucche*).

Come già in Francia i paesi del sol levante esercitarono il loro fascino sui nostri artisti e dobbiamo ricordarne i più popolari.

Abbiamo già incontrato il nome di Stefano Ussi: questo nome è indissolubilmente legato alla pittura orientale con motivi osservati sul vero e ritratti con molta giocondità di colore. *La festa del Tappeto, La scorta del go-*

E. Gelli: Il moschettiere.

vernatore Ben Auda precede l'ambasciata italiana, Fantasia Marocchina, La famiglia dell'arabo nel deserto. (Torino 1880) furono insieme a molti altri studii di soggetto marocchino, le pagine in cui l'Ussi meglio espresse, quanto l'ambiente orientale gli aveva rivelato.

Alberto Pasini (1826-1899), *il poeta dell'Oriente* come Augusto Ferrero

lo ha chiamato, dimenticò sotto il cielo di Persia, di Turchia, dell'Egitto, dell'Asia minore l'atmosfera grave della sua educazione accademica, e in bei paesi, prima abbaglianti di sole, fece poi circolar l'aria ad ammorzare e fondere le tinte. *(Porta d'un bazar, Mercanti del lunedì sulla piazza della moschea; La sentinella, la staffetta.* Il pittore si beò poi delle architteture moresche in

A. Pasini; Bazar in Oriente.

Andalusia *(Porta del Vino, Interno di moschea)*, e la poesia veneziana lo ebbe tra i suoi cantori più appassionati: *(Canal Grande, Traghetto di San Tonia, Palazzo Grimani*, ecc. Non dimentichiamo tra gli orientalisti Achille Formis che ritroveremo coi paesisti lombardi, più pregiati.

Che studio meraviglioso sarebbe da fare sul ritratto italiano e da quanto tempo ne vado raccogliendo i preziosi materiali! Questo ramo ha avuto abili cultori nell'ottocento anche tra noi ed è materialmente impossibile ricordar qui coloro che si fermarono allo studio del solo volto concentrandovi tutto l'interesse e coloro che trassero partito anche dall'ambiente per formare intorno al ritratto il quadro.

Michele Gordigiani ed Edoardo Gelli dovettero agli splendori della loro tavolozza l'onore di esser per qualche anno i geniali illustratori dell'Almanacco di Gotha in tele, dalle quali attraverso l'etichetta dell'attitudine brillò qualche volta il raggio della vita. Boldini con attenta indagine psi-

cologica dipinse ritratti molto sobrii e semplici. A Vittorio Corcos rittrattista, e ormai quasi unicamente dedicato al ritratto anche i critici più arcigni offersero quegli elogi che credettero negargli per le sue pitture di genere. La facilità elegante, la signorile sprezzatura del tocco, l'arte di comporre un quadro tagliendo a pretesto una figura femminile formano le ragioni principali del buon successo che Giacomo Grosso ha tra i ritrattisti italiani dell'ultima ora, i quali con Tallone, Selvatico, Milesi, ed altri valorosi compongono un manipolo dei più scelti.

L'accenno alle più notevoli figure di artisti spagnuoli trova qui la sua sede opportuna perchè anche nell'ottocento vivissime furono le simpatie dei pittori di Spagna per l'Italia, e la loro colonia all'ombra degli alberi secolari

M. Fortuny: I Bibliofili.

romani ha prosperato ed è fiorente senza che sembri nemmeno curarsi di tanta invadente modernità.

Troppo salde radici aveva in Ispagna il genio nazionale espresso dal Goya perchè la gelida aura del classicismo potesse aduggiarne la bella pianta.

La battaglia si combatte tra José Aparicio (1773-1838) *La carestia a Madrid* 1812, Juan Antonio Ribera y Fernandez (1879-1860) *Cincinnato*,

José de Madrazo (1781-1859) *L'amor divino e l'amor profano*, e nella gran varietà di tendenze, tra Antonio Maria Esguivel (1806-1857) José Elbo (1804-1844) Leonardo Alenza (1807-1845) che cercavano di mantener puro e libero da qualunque contatto straniero lo spirito spagnuolo.

Ma alla corrente romantica anche la Spagna deve cedere. Alcuni dei suoi artisti sono attratti a Parigi dove il vortice è più irruente: Federico Luis de Matrazo, Carlos Luis de Rivera; altri come José Galofre entrano a Roma nell'orbita dei Puristi.

Il risultato di tali contatti fu che la pittura spagnuola si giovò dei novi impulsi in quanto si riferisce al rinnovamento della tecnica, al senso di giovanile gagliardia ridestato dai romantici, senza troppo sacrificio alle tradizioni di razza e d'ambiente colle quali del resto il romanticismo si poteva sposare in connubio felice.

Così anche la Spagna potè presentarsi onorevolmente alle grandi mostre parigine del 1867 e del 1878 come già si era affermata in una prima raccolta di pitture fatte a Madrid nel 1856. Sotto la guida di Manuel Bejarano e di Joaquim Becquer facevano le prime armi Benito Murillo, Bernardino Mentanes, Francisco Sainz. Carlos Haes derivava dal Couture qualità atte a formare una buona scuola di paesisti spagnuoli, mentre Edoardo Cano coltivava fortunatamente la pittura storica come attesta la sua gran tela: *Cristoforo Colombo al convento della Rabida.*

La storia e il genere rimasero per lungo tempo la pittura preferita dagli artisti spagnuoli che vi sfoggiano un fare largo e brillante, uno studio ben inteso del costume, e sanno evitare l'aneddoto troppo particolare e la gretteria. Quando posson ritrarre su sfondi barocchi scene di una vita grandiosa e fastosa essi vi si compiacciono: la folla dei corteggi, delle processioni con drappi ondeggianti, stendardi, li inspira a composizioni mosse e vivaci. Innamorati del colorito, ne cercano i toni più rari e li maritano abilmente, ed ogni loro opera, da quelle più studiate a quelle trattate con signorile sprezzatura, attesta profonda e intelligente virtuosità.

Come, dati questi caratteri generali, far riconoscere qui in poche linee i tratti particolari di ognuno dei pittori spagnuoli che formano un valido e numeroso gruppo? Bisogna tacere di Edoardo Rosales *(Testamento d'Isabella la Cattolica 1867)* di Vicente Palmaroli *(Sermone alla Cappella Sistina)* di Pablo Gonzales *(Interno della cattedrale di Cordova)* dei Castonero, dei Pradilla, dei Casanova dei Gonzalez. Ma chi non ha presenti per via delle popolarissime incisioni le tele di Eduardo Zamacöis (1840-1871) in cui sembra che vibri l'eco dei nostri novellieri cinquecenteschi, tanto sono efficacemente ritratte le corti e la loro folla di paggi, di dame, di buffoni e giullari, di nani, tra cui si aggirano con eleganti movenze gli esili levrieri?

Ed eccoci alla figura d'artista che grandeggia su tutte. Mariano Fortuny (1839-1874) parve nato ad impersonare le più belle qualità della scuola a signoreggiarla e la morte lo colse nel suo tempo migliore! *Il matrimonio alla Vicaria, La scelta del modello, Il giardino degli Arcadi, L' Antiquario, il Fauno dormente*... Eccoci di nuovo all'arida nomenclatura di titoli che non possono spiegare la forza e la grazia che si contemperarono nel pittore. Così

M. Fortuny: Fantasia araba.

come questi altri nomi: *L'incantator di serpenti, la Fantasia, il Calderaio arabo, Ricordo Marocchino* non dicono in che modo il Fortuny sapesse rendere l'intenso azzurro dei cieli orientali, e l' ombre delle strette vie tra le muraglie candide e abbaglianti e la espressione tra il furbo e il malinconico dei volti arabi il loro raccoglimento estatico nella preghiera.

Il pittore, morto, ebbe grande autorità su quanti l'avevano avvicinato ed erano rimasti abbagliati da quella sua aristocratica e inimitabile maniera che era in lui spontanea e non pochi sacrificarono in questa imitazione forze che potevano e dovevano esser dirette per vie libere e non segnate da alcuno.

Ed ora qualche nome dei pittori più noti nelle varie mostre cui la Spagna ha partecipato. Ecco José Villegas (1848) persegue il sogno di ripetere in grandi tele alla Veronese la magnificenza della vita spagnuola e veneziana dei passati secoli; ecco José Benlliure (1855) dai passati secoli riprende con gesto entusiastico una fiaccola illanguidita e cerca di ravvivarne le spire; il Benlliure si accosta con timor religioso alla pittura sacra e dà aspetti moderni alle semplici narrazioni dei Fioretti e narra commosso le vicende dei neofiti cristiani, i trionfi della nova fede, e talvolta si inspira anche a strane diavolerie medioevali.

Sala y Erances, Herreso de Teiada, J. Casado del Alisal sono altri pittori di storia che han forse qualità meno brillanti di Francesco Pradilla; questi con *La resa di Granata* ha composto con semplicità, con abilità tecnica l'incontro di Ferdinando e Isabella d'Aragona col Re Moro e coi lor seguiti... Ma da tutto questo ammasso di costumi, di arredi, di stendardi spiegati al vento non sorge quell'espressione di vita che il pittore di storia deve sorprendere. Più vicini alla vita sono indubbiamente i pittori di genere, e più quelli tra loro che non sacrificano al gusto commerciale, che non stereotipano le espressioni, ma colgono il raggio d'anima che fuggevolmente balena sui volti. Ma quanti raggiungono questo intento ? Non Salvator Sanchez Barbudo con le sue architettate scenette settecentesche, non i quadri di costume del Melida, non gli interni popolati di figure del Checa, non Luis Jimenes ne l'Hidalgo con le sue fantasie romantiche ; forse vi si avvicina un decano J. Jimenez Aranda (1837) per quanto nei suoi piccoli quadri di genere sia palese un riflesso della pittura di Francia , forse Martin Rico con le vedute di paese, forse Joaquim Sorolla Bastida (1803) che ha cominciato con ardor giovanile a innamorarsi dei tipi nazionali della sua terra lasciando da parte i *toreadores* brillanti e azzimati , le *maias* e le *manolas* dipinte in vista della riproduzione oleagrafica, dello spaccio mercantile, si è posto a studiare da se solo, raccolto nel pensiero dell'arte sua, i luoghi e le figure che gli sorridono e gli parlano al cuore unite a lui dal vincolo del comune linguaggio.

Che i pittori di Spagna tornino ad esser spagnuoli e si guardino attorno così come il Goya guardava, dimentichino la virtuosità facile dei *fa-presto* e per loro la gloria avrà ancora fresche ghirlande di lauri e di fiori.

III.

Gli altri paesi d'Europa.

Inghilterra: Da accademici come il Barry sino a Stanhope — Carattere particolare del quadro di genere in Inghilterra.

Belgio: I davidiani — Gli storici impersonati da Wappers; il genere rappresentato da Stevens — I moderni.

Olanda: La pittura verista e Joseph Israels — Altri artisti olandesi.

Germania: La pittura storica da Kaulbach a Piloty, a Makart — I quadretti di costumi popolari — I ritrattisti e Franz Lenbach — Defregger e la pittura paesana — Un gran solitario: Adolfo Menzel e i varii caratteri assunti dalla pittura che fa capo a Berlino — Carattere e azione dei pittori di Düsseldorf; i principali tra loro.

Austria: Rahl e la pittura accademica — La storia e il quadro di genere.

Ungheria: La pittura ungherese: Munckacsy e Laszlò.

Russia: Accenno alle sorti della pittura in Russia.

Svezia e Norvegia: I caratteri dell' arte nordica: tendenze — Varii pittori di genere di paese — La parola dell'artista.

Come prende a svolgersi l' attività dei pittori di storia inglesi? Non possiamo ricongiungerli a quel presuntuoso pittor di accademie il Barry (1741-1806) che al cader del settecento svolgeva su le pareti dell' Aula magna di Adelphi certe composizioni che nell'idea dell' artista dovevan sbalzare dal trono le *Stanze* e la *Sistina* rappresentando in sei enigmatiche scene il *Progresso umano* (Human Culture). Lo Stothard (1755-1834) potrebbe considerarsi come il primo per tempo tra loro giacchè anche le sue illustrazioni per soggetti storici si sollevano assai dal comune.

F. Leighton: Capitano Burton.

Ma al manipolo degli storici può intanto ascriversi anche il paesista e pittor di architetture John Martin (1789-1852) che in quadri sul tipo del popolarissimo *Convito di Baldassarre* narrò farraginose pagine bibliche. W. Hilton (1786-1839) ha lasciato nella *Liberazione di San Pietro*, in *Edith trova il corpo di Aroldo* le sue migliori pitture. B. R. Haydon, morto suicida nel 1846 levò fama da giovane con una gran tela classica: *Curio Dentato ucciso dai suoi soldati*, e popolarità meritata con una *Resurrezione di Lazzaro*, *Nerone vede bruciar Roma*, *L'esilio d'Aristide*. Con D. Maclise (1806? — 1870) insieme a soggetti romantico-shakespeariani vengon trattati recenti episodii di storia inglese: *Incontro di Wellington e di Blücher*, *Morte di Nelson*.

Così son ricordati brevemente i migliori; quanto agli altri lo stesso Chesneau ne ricorda appena i nomi notando che mancan tutti del soffio eroico da cui deve essere inspirato il pittor di storie. Eccone il non lungo elenco riferito dal critico francese: Mortimer (1741-1895), Bird (1772-1819) Singleton (1766-1839), Howard (1769-1847), Allan (1782-1850) Burnett (1784-1868) Jones (1786-1869) A. Cooper (1787-1868) Eastlake (1793-1865) J. Ward (1769-1859).

Fra la vecchia e la nova generazione prende posto uno scozzese: Davide Scott (1806-1847). Attratto prima da soggetti classici si rivolge poi a composizioni vaste di storia, trattandole con certa larghezza che lo rende bene accetto anche ai più moderni. Primeggiano nella sua ricca galleria: *Pietro l'Eremita bandisce la crociata*; *La Regina Elisabetta assiste alla rappresentazione delle allegre comari di Windsor* e il *Vasco di Gama* in cui è un accenno ideologico poichè, tra le nubi che coprono il cielo, si delinea la figura del Genio del Capo.

Ma il genio inglese che si è attestato coi ritratti, che vedremo affermarsi nel paesaggio, si trova a disagio nella farragine classica e storica che per tanto tempo regna sul continente. Così L. F. Poole (1810-1879) è un curioso temperamento d'artista di riflesso che tenta riassumere gli stili più varii ma non riesce come dimostra la sua *Canzone di Filomela su la riva del lago* a fonderli in una nota personale.

Ben diverso è il merito di Sir Frederic Leighton nato a Scarborough nel 1830 e presidente della Reale Accademia di Londra: il pittore sostiene nobilmente quella che ormai è convenuto debba chiamarsi la grande arte, cercando sempre di esprimere con gran dignità e bellezza di forme, sentimenti sereni suggeriti da soggetti del ciclo classico e della leggenda cristiana. *Elettra alla tomba di Agamennone, Perseo e Andromeda, Pastorale, le Esperidi, Le arti della pace, I fidanzati di Siracusa* (affreschi) *Il trionfo della Madonna di Cimabue* ecco soltanto i titoli dei principali quadri del Leighton di cui si vorrebbe poter rendere la tranquilla impressione. La nota fondamentale dell'ingegno di questo artista festeggiatissimo è un raffinato eclettismo. Da giovanetto percorse quasi tutta l'Europa; poi si trattenne a lungo in Africa ed ebbe sempre lo sguardo e l'intelligenza aperti allo studio del paese e degli uomini che lo circondavano, delle forme d'arte più elette che gli sembravano aver maggiore affinità con la sua tempra. Per ciò è forse tra gli artisti inglesi quello che presenta più punti di contatto con l'evoluzione della pittura francese, e in cui si riconosce facilmente qualche tratto di purismo germanico. Certe figure femminili del Leighton, spogliate di quelle tuniche a panneggi a piegoline care ai pittori inglesi, vi sembra debbano avere le carni candide e pastose delle ninfe di Bouguerau, così come ne hanno i volti un po' artificiosi e le estremità delicatamente trattate. *La Madonna di Cimabue* portata in trionfo per le vie fiorentine è forse il quadro per cui andrà più lontana la gloria di Sir Federico Leighton. Egli ha realmente saputo rendere il palpito dell' anima di tutto un popolo, scossa nelle sue intime fibre in quel giocondo giorno; il palpito che dovè correre tra quei cavalieri, quelle femmine ignare e gentili quando la prima Madonna che parve creatura viva, tra gli angeletti genuflessi e adoranti venne trionfalmente portata ad illuminar col raggio di bontà materna la penombra di Santa Maria Novella.

Ma altri rappresentanti la pittura accademica non giunsero all'altezza del Leighton; ad essi la tecnica non sempre servì ad esprimer chiaramente il concetto, e mancò loro quella facilità di assimilazione, quella prontezza di comprensione, che si equilibrarono sapientemente nel temperamento dell'illustre decoratore del Museo Nazionale di Kensington.

L'originalità di G. F. Watts (1813) consiste nell'aver dato la bellezza plastica dei simboli alle sue idee, o meglio a sentimenti che prendono così a vivere sotto forme concrete; il valor loro, la loro importanza se ne aumenta e diviene più generale, la sua cura della forma, appunto, l'ingegnosità del concetto, sempre nobile, puro, umano fanno del Watts un artista di prim'ordine. Pertanto, l'artista come tutti i grandi, fu apprezzato dai vecchi fedeli alla tradizione classica e dai giovanissimi innamorati di nuove forme di ideale. « Idealista — scrive Roberto de la Sizeranne — il Watts è non solo pei soggetti trattati e per la mèta perseguita; lo è ancor più per i mezzi impiegati. Non soltanto la sua concezione generale dell'arte si ricollega a dogmi morali, ma il suo metodo, la sua maniera speciale di comporre, di disegnare, di dipingere. In tutto si trova determinato da idee non da cose; e non dall' idea di bellezza, ma dall'idea di convenienza, di nobiltà, di stabilità ». *La Morte*, *Il Giudizio*, *Caino*, *Il Castigo di Paolo e Francesca*, *L' Angelo della Morte*, *La Coscienza*, ecco gli argomenti preferiti da questo Leconte de Lisle della pittura che evoca con bellezza severa e maestosa, dalle civiltà e delle religioni morte quei tratti che ancora possono ridestarsi; ma il pittore non è pessimista come il poeta; ha fede nel futuro e nella bontà degli uomini.

F. Leighton: Autoritratto (fot. Alinari, Firenze).

Federico Sandys (1832) verso il sessanta contribuì come illustratore al *Cornhill Magazine*, all'*Once Week*, al *Quiver*. Le sue pitture principali sono: *Viviana* (1863) *La bella Isonda*, *Medea* (1869); gode buona fama anche come ritrattista.

Sir Edward John Poynter (1836) presiede dal 1896 la Reale Accademia di Belle Arti di Londra, essendo succeduto a Lord Federico Leighton e a Sir John Millais; tiene degnamente quest' alta carica a coprir la quale oc-

corrono molte pregevoli qualità d'artista e di signore. Chi guarda agli Uffizi l'autoritratto del Poynter scorge un volto un po' accigliato, il volto che il pittore assume quando si sforza di raccoglier colla visione; di penetrar collo sguardo ciò ch'egli vuole ritrarre. Il primo successo del Poynter che aveva studiato a Roma, a Parigi e a Londra vivendo in cordiale dimistichezza ora col Leighton ora col Vhistler fu *Un fascio di nastri azzurri* (a Bunch of Blue Ribbons 1863) una leggiadra figura di donna che si guarda allo specchio; la sua tela più grandiosa è *Israele in Egitto* (1887); il quadro ritrae una lunga strada arenosa, su cui, in folta schiera affaticata, gli israeliti trascinano un gigantesco leone di bronzo. Mentre questi schiavi penano sotto la sferza del sole, un festoso corteggio di signori egiziani li segue ben riparato da ampii ombrelli. Sul cielo d'un azzurro lucido stacca una magnifica architettura ricca di mosaici e di rilievi che serve di sfondo alla scena. *Perseo e Andromeda* (1872), *Salomone e la regina di Saba*, *Cibando i sacri ibi*, *La lotta col Dragone*, *La corsa di Atalante* sono altre belle e coscienziose tele non prive di qualche menda: come capolavoro del Poynter è da molti considerato *Una visita a Esculapio*, ma le sue pitture non si contano più ed egli è molto oapplaudito anche come conferenziere; le *Dieci letture d'arte* (*Ten lectures of art*) contengono realmente pregevoli precetti tecnici esposti con singolare eleganza di forma.

Insieme agli artisti inglesi è da ricordare qui Lorenzo Alma Tadema; olandese di nascita (Dronryp 1836) egli ha eletto l'Inghilterra come seconda patria e da Londra ove risiede sino da circa il settanta ha acquistato rinomanza mondiale per un genere di pittura che può dirsi creato da lui: il mondo pagano interpretato con sentimento moderno. Il pittore fece i primi studii ad Anversa col Wappers con Hendrik van Leys e lavorando assieme a questo maestro alla decorazione del Palazzo di città in Anversa ottenne il primo trionfo col quadro: *L'educazione dei figli di Clodoveo* (1860); l'Alma Tadema si recò poi a Bruxelles e datosi a studiar profondamente la vita e i costumi dell'antico Egitto dipinse *Una festa egiziana di tremila anni fa*, e già innamorato dell'ambiente classico romano, il *Tarquinio il Superbo* dove la figura regale domina di fronte ai modesti e dimessi ambasciatori di Gabio. A Roma il pittore venne quando ormai la sua tempra era formata; ma la visita non fu senza frutto. Poco dopo questo viaggio si stabilì a Londra e terminò qui la *Festa della Vendemmia* il primo dei quadri che il Gambard strano tipo di mercante gli commetteva a ventiquattro per volta! Ed 'Alma Tadema era già al secondo contratto! Forse è questo il quadro che dà piena la misura dell' ingegno del pittore. Il colorito vi brilla caldo e vigoroso, l'aria sembra circolare tra gli splendori dei marmi e dei metalli preziosi; dei recipienti colmi, dei tralci penduli e delle corone vagamente intessute. E che minuzia di studio in ognuno di questi oggetti, tripodi o strumenti anfore o erme! Quanta grazia nei fasci, nei tralci di fiori gittati sul candore dei marmi! Una certa nobiltà decorativa sembra s' appigli anche alle figure perchè le pieghe delle stoffe hanno qualche voluta rigidezza; ma tale durezza non sarà mai a scapito della vita. Vedete come prorompe nel *Bagno* dove le figure feminili gioiscono allo scrosciar puro e limpido delle acque

dalle labbra immote d'una sfinge; nell' *Altare del giardino* dove una giovinetta danza battendo il cembalo, come si fa composta e solenne nell'*Adriano in Inghilterra.* Nel *Messaggio d'amore*, nel *Saluto silenzioso* il costume sembra un pretesto; i volti, le membra han quasi la stessa forza di espressione dei molti ritratti che Alma Tadema ha carezzato studiando caratteri, anime, attitudini e gesti familiari... Un saggio, forse il migliore lo ha la Galleria fiorentina degli Uffizii nella Sala degli Autoritratti dei grandi maestri.

Holman Hunt di cui abbiamo accennato appena l'attività giovanile nel gruppo

Luna d'estate: Affresco di F. Leighton.

dei prerafaeliti continua, inspirato dalla fede religiosa, a dipingere « la più grande di tutte le storie, quella del Cristo; per dipingerla in modo da commuovere gli spiriti critici moderni bisognava ritrarla così com'era accaduto; umile, locale, umana, non pomposa e ideale come era stata trasformata dalla tradizione della rinascenza. Per ciò bisognava studiarla sul luogo. — Pensava che la verità stretta così da vicino sarebbe ancora abbastanza eloquente e che anche senza gli angeli, senza i nimbi, senza le colonne corinzie, i baldacchini, e la fantasmagoria idolatra dei maestri italiani, la vista di quello che il Nazareno ha sofferto scuoterebbe le anime contemporanee. Il pittore partì ». Con questo periodo il La Sizeranne definisce l'opera e la vita dell'Hunt; *L'ombra della morte, Il trionfo degli Innocenti*, sono tra le tele

che meglio dimostrano l'interpretazione così personale e poetica data dall'artista al Vangelo, rifuggendo da qualunque attitudine, da qualunque scena che richiamasse il ricordo dell'arte passata.

La pittura di genere può dirsi abbia avuto principio in Inghilterra con William Hogarth (1697-1764), certo nella introduzione al nostro studio deve esser stato fatto cenno dell'artista che afferma già quali saranno in questo campo i caratteri dello spirito inglese: osservazione minuta, libertà d'espressione, ricerca delle particolarità di un tipo per renderle così marcatamente da rasentare spesso il tratto del caricaturista.

Si ricongiungono all'Hogarth, Roberto Smirke (1752-1845) illustrando con molto brio Shakespeare e Cervantes e David Wilkie (1785-1841) pittore di genere festeggiatissimo. Lo Smirke dipingendo pensava sempre all'incisore che avrebbe dovuto tradurre i suoi soggetti; il Wilkie può dirsi nella sua prima maniera — chè poi si dedicò quasi esclusivamente a quadri storici ed a ritratti — il vero fondatore della pittura di genere in Inghilterra. *I politicanti del Villaggio* furono il primo quadro che lo fece notare; acquistò popolarità col *Cieco violinista,* coi *Giocatori di carte,* ed altri simili soggetti, determinò più precisamente il suo fare con *A mosca cieca, La lettera di presentazione, Nozze da poveri*; William Collins (1788-1847) è forse il più garbato dei suoi successori: ha per nota particolare il porre le gioconde scene infantili *Felice come un Re, Cortesia villereccia,* in fondi di paese trattati con certa verità. Carlo Roberto Leslie (1794-1859) trasporta il quadro di genere nell'ambiente storico (*Sancio e la Duchessa, Lo zio Tobia e la vedova Nadman*) e così il Newton (1799-18514) che si inspira a soggetti resi già familiari o creati dalla letteratura (*Yorick e la modistina, Cordelia e il Medico, Porzia e Bassanio)* così il Mulready (1786-1863) (*La scelta dell'abito di nozze, Il guado, il Lupo e l'Agnello)* che nei quadri e negli innumerevoli disegni ha agio di mostrare la sua conoscenza profonda dei bambini pei quali ha illustrato molti albums diventati classici.

Con F. Y. Hurlstone (1800-1869) abbiamo l'ultimo rappresentante della pittura di genere che in questo periodo meriti di esser ricordato insieme all'Uwins (1782-1857) che svolge grandi scene un po' fredde (*Vendemmie in Gironda*) o quadri di maggiore effetto (*Il cappello del Brigante*). Questo nucleo di pittori compreso il Wilkie che ne fu in certo modo l'inspiratore è pregevole finchè rimane nei limiti dell' osservazione attenta e minuta dell' ambiente che lo circonda e fa intendere a chi guarda il particolare comico, la nota umoristica; ma non può considerarsi di molto valore perciò che riguarda la tecnica e il colorito; ciò che agli artisti preme è il contenuto satirico e non già la forma con cui viene espresso.

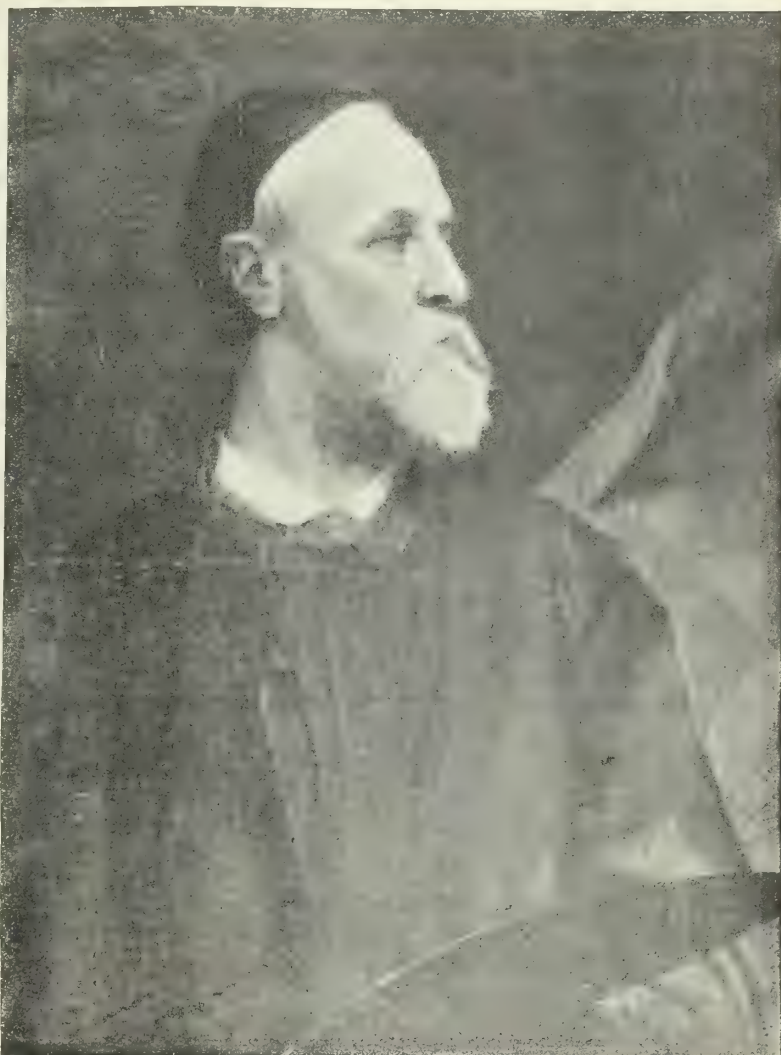
Da questo concetto non si sono allontanati nemmeno i pittori più moderni che hanno perfezionato non poco i loro mezzi. Le scene della vita di famiglia, il moto chiassoso delle vie, i tratti particolari di qualche individuo o di qualche professione rimangono il loro soggetto preferito. «Tutti salvo poche eccezioni — scrive lo Chesneau — intendono a fissare i moti espressivi della figura umana. Poco curanti, in generale, delle leggi della

composizione, del disegno e del colorito, che costituiscono il maggior pensiero nelle scuole del continente, nei loro quadri di genere mirano al successo con l'interesse del soggetto e con l'espressione ».

Ed ecco Erskine Nicol rivolgersi a studiare i costumi delle classi misere irlandesi, a render con accento tra l'aspro e il sarcastico le scene che meglio valgono a renderne il carattere (*La riscossione dell' affitto*), spesso con eccellente risultato artistico. G. B. O. Neil porta nei quadri di genere un talento speciale d' osservatore che non rifugge dai particolari più realisti pur d'ottenere l'affetto (*Partendo per la Crimea*). T. Faed. T. Wbester Burgess, R. B. Martineau (1826-1869) prediligono scene intime la cui concezione è un po' troppo sminuzzata letterariamente per via di una serie di particolari che si ricongiungono con allusioni studiate al soggetto principale; ma hanno sempre qualche aspetto umoristico che ne corregge il gusto stucchevole.

F. Watts: Autoritratto.

Bisogna nello sguardo generale lasciare in disparte molti nomi e giungere a W. Q. Orchardson i cui quadri di genere si staccano si dai caratteri proprii degli inglesi, ma hanno brio, espressione, grazia trattando soggetti familiari alla letteratura britannica: *La Sfida*, *Cristoforo Sly*, *La Regina delle Spade*, *L'Anticamera*, ecco tanti pretesti a disporre facilmente figure leggiadre ed agili vestite in costume e in belle attitudini. L'Orchardson è proprio il punto di transizione per passare ad altri pittori di genere nei quali l'origine inglese non è così facilmente riconoscibile: F. Calderon Hayllar, M. W. Powell Frith si son compiaciuti in quella specie di pittura che sta tra il quadro di genere e il quadro storico e si diletta nel raccontar garbatamente qualche aneddoto con maggiore o minor chia-

rezza, secondo che si richiede al pubblico un grado di maggiore o minore cultura per intendere o gustare il racconto.

Con C. Green, con F. Barnard con L. Fildes si torna a studiare tipi e costumi del popolo inglese in paginette episodiche che non mancan di grazia e di schietto colorito locale. Un artista morto sul fior dell'età Federico Walker, in acquarelli trattati in modo molto personale, dava come sfondo a queste scene angoli di paese effusi di poetica tristezza. (*Il vecchio testamento*). Per opera di altri artisti poi il quadro di genere acquista anche forza drammatica, vedete il *Giorno di lutto* di C. Gregory, i *Segnali di pericolo* di Hopkins, *La partenza* di Holl. Hubert Herkomer, un artista di cui poi dovremo occuparci lungamente, riesce con *L'ultima rassegna* a trovar la nota patetica lungi da qualunque volgarità d'effetto; il quadro che ebbe alla Mostra universale di Parigi del 1878 la gran medaglia d'oro rappresenta gli invalidi dell'ospizio militare di Chelsea che assistono in fila, seduti sui banchi all'ufficio divino. Un gruppo domina nella folla dei vecchi ritratti con efficace realismo quello d'un vecchio soldato che premurosamente stringe la mano del compagno cadente, indebolito, di cui s'indovina prossima la fine. All'Herkomer potrebbe ricongiungersi per l'inspirazione P. R. Morris con *Sons of the Brave, i figli dei Prodi*, un quadro spirante giocondità giovanile.

Infinito sarebbe il numero dei quadri da ricordare in cui la trovata è geniale, affettuosa, in cui è colto un momento intenso di commozione o un attimo di grazia: basti qui far menzione del *Rifiuto*, della *Vedova* di Marcus Stone, della *Neve primaverile* di G. H. Bouhtgon della *Visita alla pensione* di G. D. Leslie. È un arte congiunta intimamente alla vita inglese, da cui fiorisce spontanea; e la cui sincerità d'intento fa perdonare qualche ingenuità di tecnica. Guardando questi quadri, che sono stati riprodotti le cento volte, sembra di ritrovarci di fronte a persone simpaticamente note. Vediamo vivere in essi le figure ai cui tratti bonarii ci hanno già affezionato i Dickens, i Thackeray, le Elliot, nelle pagine vive e familiari dalle quali sembra emanare ciò che i francesi chiamerebbero *un parfum d'honnêteté*.

Uno dei pittori che abbiamo già incontrato nel momento della battaglia prerafaelita Sir John Everett Millais, ha trionfato col *genere* staccandosi totalmente da questo carattere nazionale. Le pitture più festeggiate di lui risentono molto dei vincoli coll' arte romantica francese; e tra queste veramente notevoli e pregevoli sono le tele che si prestano a mostrare abilità di ritrattista. I soggetti sono sempre commoventi; è scelto accortamente il momento drammatico; nell'*Ordine di liberazione* una povera donna è entrata nel carcere del ferito marito che le si è gettato tra le braccia ed ella mentre stringe al seno l'uomo, ed ha in braccio un bambino, mostra al guardiano, la cui figura appare tagliata dall'uscio, l'ordine di liberazione. Nel *Ritorno dalla Crimea* un ufficiale ferito, sta seduto all' aria aperta con la famiglia e i suoi bambini han per giuocattoli un orso, un gallo, un leone: e con questo simbolismo infantile è ricordata la parte politica dell'avventura. Le coppie di innamorati infelici non si contan più. Il pittore si è compiaciuto nel ripetere lo slancio disperato di un' abbraccio al momento della separazione; in tali quadri è impossibile trovare il difetto; ed è molto

facile trovar la ragione del successo presso il buon pubblico borghese.....
Si pensa ai bei discorsi che posson suggerire a un cicerone un po' loquace!
Una tela di valore assolutamente grande del Millais è il *Guardiano della Torre*; un'altra, che definisce il carattere del pittore, è quel bambino vestito di velluto verde e intento a far bolle di sapone, che un industriale inglese ha comperato per propria marca di fabbrica, diffondendone a migliaia di copie la riproduzione.

Nel Belgio gli scolari del David si accorsero presto che dal maestro non avrebbero potuto apprendere se non la correttezza nel disegno e la nobiltà

Herkomer: I Veterani.

delle forme: e ritornarono avidamente alle fonti del genio nazionale avvivandolo con i nuovi portati del romanticismo e comunicando i varii elementi così raccolti e fusi a tutta la Germania.

Queste sorti della pittura nel Belgio possono dirsi riassunte e personificate dal barone Gustavo Wappers (1803-1874) che a Parigi si appassiona per la scuola romantica, che in patria prende parte attiva alla rivoluzione del trenta. *Il sacrificio de' Borgomastri di Leida* raccolse intorno al pittore una scuola numerosa inspirata al suo forte eclettismo che nell' anno 1842 parve alla Germania una rivelazione. Si presentavano in quell'occasione le *Scene della rivoluzione belga del 1830* trattate dal Wappers stesso, *L'abdicazione di Carlo V*

diligentemente dipinta da LUIGI GALLAIT (1810-1887), altre tele di NICASIO, di KAISER (1813-1887); ma sopratutto fece impressione il *Compromesso della nobiltà dei Paesi Bassi*: e i pittori tedeschi vi appresero che il romanticismo non significava trascuratezza di tecnica.

La storia non fu tralasciata nemmeno da pittori più moderni, per quanto anche nel Belgio sia ora in decadenza come presso le altre nazioni.

Basti rammentare la gran tela di HENNEBICQ: *Il Borgomastro Van der Leeyden assassinato presso Louvain* o quella del DELPERÈE: *Lutero alla Dieta di Worms.* Questi e altri quadri, di cui non occorre far menzione, attestano correttezza e studio ma non sono avvivati di quella scintilla che fa comunicare al pubblico la simpatia provata dal pittore pel suo soggetto.

Alla storia si provò anche il LÈEMPOELS (*Uccisione di Erardo Serclaes*) che trovò accenti più espressivi in qualche tela verista.

Come rendere in poche linee la complessa fisonomia di ANTONIO WIERTZ? (1806-1865). Emilio de Laveleye lo ha proclamato *un gigante*, Cesare Lombroso ne ha fatto l'oggetto di uno studio psichiatrico. Chi visita a Bruxelles nel quartiere Leopoldo il museo lasciato dall'artista che fu pittore e scultore, ne esce con profonda e strana impressione come se avesse viaggiato per un mondo nuovo in cui insieme a ignote creature umane vivessero paurose figure fantastiche. Questa unione della realtà al sogno, della vita ritratta nelle sue forme più liete e attraenti e della morte negli aspetti più lugubri, è la nota speciale del pittore, che ha raccolto nella mente una tal quantità di idee, da non ridirsi, che per ogni idea ha trovato l'imagine e la forma. Pensate a un Rabelais illustrato da Holbein e forse avrete la definizione più precisa del Wiertz, la cui azione si è spiegata su molti disegnatori belgi e francesi.

Verso l'ottanta si potè constatare nei belgi il ritorno all'amor del vero che ormai abbiamo più volte notato negli altri paesi e che qui trasse forza dai germi lasciati dai Rubens, dai Jordaens, dai Teniers. Ma intanto erano penetrate nel terreno nazionale anche le varie correnti artistiche e specie quelle dominatrici dell'arte francese per modo che anche nei belgi possono distinguersi chiaramente gli artisti rimasti chiusi nella cerchia del patrio orizzonte e quelli che hanno respirato l'aria dei *boulevards*.

Tra questi forse è da porre il ritrattista WAUTERS; dall'ingegno un po' chiassoso, che sa trovar la nota adatta a dar nell'occhio; tra questi è da porre il VAN BEERS, altro pittor di ritratti. Ma chi soprattutto rappresenta questa tendenza è lo Stevens, il cui ingegno dedicato alla pittura di genere fu così definito da Camillo Boito: « Non si compiace nel dramma, non eccede nelle nudità. Ha il genio della misura. Sa che al dì d' oggi non pare segno di buona creanza il rivelare al di fuori l' impeto della propria passione, nè le inclinazioni della propria natura. Non ispiega, accenna. A somiglianza degli ultimi scrittori francesi di commedie e di romanzi, sta fuori del suo soggetto; lo studia con calma: invece di lasciarsi dominare da esso, lo domina. È un' arte da egoista: è l'arte della nostra società civile. Lo Stevens non ha bisogno della bellezza femminile: non si cura delle Dee greche, nè delle matrone romane, nè dei corpi sani, sodi, rotondi. Gli bastano le femmi-

nuccie gentiline, carine, affettuosette, civettuole. Ai bei profili geometrici preferisce i profili capricciosi, anche a costo che sieno bruttini. Conosce le donne addentro nelle viscere: ma, volendole mostrare, le piglia per mano, oneste

F. Brang S. Simeone Stilita.

o no, con bel garbo, e non ce le fa veder tutte intiere ma ci lascia indovinare ogni cosa ».

Tra coloro che cercaron la pagina vibrante di vita inspirandosi ai soggetti or tristi or giocondi che avevan sott'occhio ricordiamo il Farasyn e il Claus pittori di liete scene all'aperto; il De Smeth, l'Impens, il Looymans studiosi accurati e minuziosi di *interni* che furono animati da figure trattate con maggior larghezza dal Mertens, dal Tytgadt, dal Godding.

Intanto si maturava l'ingegno di Ferdinando Knopff; questi, ritrattista eccellente, specialmente per figurine infantili, doveva poi esser tra i primi

a comporre strane figurazioni simboliche in cui le belle qualità del pittore si spiegano tutte per porgere a chi la guarda la traccia di una fantastica interpretazione; intanto Franz von Leempputten trovava accenti moderni per descrivere la vita faticosa, ma serena, dei contadini fiamminghi, facendo sì che le figure il più delle volte dominassero sul paese; intanto il Meunier si provava con espressione nuova, originale, ma un po' trascurata, a fermar su le tele gli aspetti della vita dei minatori, con pagine in cui spesso il pittore ha raggiunto la potenza evocatrice del capolavoro zoliano.

Così anche la pittura dei belgi si andava affinando quanto più diventava speciale; e forse è chiamata a dare la pianta che, senza staccarsi dalle radici nazionali possa accogliere dall'aria vivificatrice nuovi germi per farsi più rigogliosa.

La produzione di Joseph Israels (1827) è improntata da carattere di schietto realismo espresso da una personalità vigorosa e originale. Buona parte di questa produzione potei studiare sino dal 1891 nella ventunesima Mostra del Künstlerhaus viennese poichè già si eran cominciate con ottimo concetto a diffondere le mostre individuali. L'Israels occupava allora la sala quarta con quadri ad olio, acquarelli, ed acqueforti, alcune originali altre riprodotte dallo Steelink ed era giunto alla piena maturità dall'ingegno, dopo i primi studi romantici sotto la guida del Kruseman, dopo le tele storiche e i ritratti dovuti al soggiorno a Parigi.

Un modesto villaggio presso Haarlem, Zandwort, contemplato con l'occhio avido di goder la bellezza vivente da chi per lunga malattia si è sentito vicino alla morte, indirizzò il pittore, che vi si era recato convalescente, alla via nuova e gloriosa. Ed egli si pose a studiar queste genti popolane con amor fraterno e ne riprodusse i volti, i gesti, gli atti, l'ambiente familiare con verità così profonda, da dare non solo la sensazione della realtà, ma da suggerire il sentimento più profondo. Scegliete nella vasta e coscienziosa produzione dell'Israels; dalla tela più grande *(Donne di Scheveningen che raccomodan le reti)* ai più piccoli abbozzi *(Teste di pescatori*, *Teste di fanciulli)* vi apparrà limpido il raggio di simpatia che ha animato il pittore e intenderete con facilità come egli sia diventato il padrone assoluto d'una tecnica personale e sobria.

Ma pochi altri nomi si posson fare tra i pittori olandesi che hanno lasciato predominar la figura sul paese formando così il quadro di genere: tra questi si può comprendere Josselin de Jong di cui a Parigi (1889) piacque singolarmente una deliziosa scena infantile; in essa il pittore aveva aggruppato nella penombra vivacemente irraggiata da caldi riflessi alcuni bambini intenti a far *Bolle di sapone;* B. I. Blommers che ha sempre studiato quadretti dal contenuto affettuoso e pieni di intimità familiare, il Franckfort che acquistò popolarità con una *Lezione di Talmud*, quadro fino e profondo in cui tre figure virili sono frugate e rese con attenzione profonda. Willy Martens poi dai motivi aggraziati delle pitture di genere, ha saputo trarre forza e finezza per ritratti femminili che si riconoscono facilmente per la loro morbidezza attraente. Un altro artista dei Paesi Bassi che incontrò straor-

dinariamente il gusto dei parigini per figure femminili elegantissime è il KAEMMERER; ma troppe volte non seppe evitare il lezioso. NICOLA VAN DER WAAIJ dipinse costumi moderni.

La evoluzione della pittura in Germania continua con GUGLIELMO KAULBACH (1804-1874); scolaro del Cornelius, supera il maestro, e già fino

F. Brangwin: La pigiatura del sidro.

dalle opere giovanili *La battaglia degli Unni*, *La distruzione di Gerusalemme* attesta fantasia calda, facilità di espressione; specialmente poi coi freschi monumentali del vestibolo del Museo di Berlino mostra di voler render facilmente accessibili alla folla grandi linee generali nelle quali la storia si sposi al simbolo, il realismo a concetti filosofici: un tratto particolare del Kaulbach è anche la vena satirica; seppe inspirarne le illustrazioni per Goethe, Schiller

e Shakespeare. Se nelle grandi pitture il Kaulbach è stato oratore un po retorico, è giusto però riconoscergli il merito di aver gittato le basi della moderna pittura storica tedesca. Se questo pittore ha per la sua educazione qualche tratto di purismo e di classicismo MORITZ VON SCHWIND (1804-1871), nato a Vienna e fiorito a Monaco, ha lineamenti schiettamente romantici in quanto rievoca vecchie leggende e ballate alemanne con fare ingenuo forse un po' voluto. Dal Cornelius può dirsi che lo Schwind non attingesse nulla; al suo temperamento viennese aggiunse qualche accento dei pittori di Monaco e così formò quella maniera facilmente riconoscibile di piacevole narratore di fiabe e leggende infantili. Meglio che seguirlo nei freschi più grandiosi su le pareti della Wartburg è vedergli illustrare vivacemente la *Ritter Kurts Brautfahrt* (Karlsruhe) la storiella di *Cenerentola (Aschenbrödel)*, o le *Avventure dei sette corvi e della sorellina fedele* (Museo di Weimar) o infine la fiaba della *Bella Melusina*, (Galleria imperiale di Vienna). Lo Schwind ha inteso pel primo come questo materiale dei poeti romantici tedeschi già elaborato potesse essere miniera inesauribile per l'arte; lo studio coscienzioso da lui compiuto gli giovò anche allorchè volle provarsi a quadri di genere ne' quali perciò potè esprimere lo spirito nazionale con forme elette.

Abbiamo lasciato LUDWIG RICHTER nel punto in cui allontanandosi da Roma si staccava dai puristi; la nostalgia di Roma perseguiva il pittore, ma la sorte non volle ch'egli potesse effettuare il desiderato viaggio e costretto a rimanere in patria trasse dalla patria l'inspirazione. Egli si è fermato a ritrarre amorevolmente il mondo dei piccini, della buona gente di campagna; scenette infantili, il moto giocondo dei villaggi nei giorni festivi, gli animali domestici, gli interni tedeschi più caratteristici. Molta verità di espressione e un raggio di poesia idilliaca diffuso spontaneamente nel soggetto; qualche volta un po' di fantasia: angeletti del natale e creature delle leggende nordiche. Vi è tutta la *Gemüthlichkeit* tedesca, tutto ciò che di buono, sereno, quieto, intimo è nella vita del popolo tedesco. È molto ma non è tutto. Il Richter nato nel 1803 ha lavorato indefessamente sino al 1884: la generazione che ha formato l'unità della gran patria germanica lo giudica così per bocca di Cornelius Gurlitt critico acuto e giusto il più delle volte. « Al Richter mancano serie intere nel giro del pensiero umano. Tutto ciò che riguarda volontà ferma, risoluta ripulsa, pronta conclusione, quella necessaria conoscenza del male che spinge l'uomo ad operare — tutto questo è inutile cercarlo nel Richter... Mi ricordo bene quanto da ragazzo amassi il Richter, ma anche quanto tempo mi ci volle per ricordarmi del vecchio amore dopo esser tornato dalla campagna di Francia. Fuori non mi ero istruito di più, ma avevo appreso a concepire la vita più virilmente ».

Una curiosa fusione dell'atteggiamento romantico dello Schwind con l'osservazione minuta della società borghese fatta come vedemmo dal Richter fu il tratto particolare di CARLO SPITZWEG (1808-1885): il pittore si compiacque specialmente dei tipi medioevali e dei primi anni dell'ottocento, creando paesi con qualche tratto fantastico e facendo vivere in loro tipiche figure di carattere romantico.

Mentre il Cornelius imperava e voleva obbediente allo scettro della pit-

tura storica monumentale ogni altro ramo dell'arte del dipingere, in altri artisti si venivano manifestando due particolari tendenze. Alcuni si tenevan paghi della imitazione dei maestri fiamminghi e olandesi, altri si avvicinavano già con desiderio al vero; molti cercavano di congiunger tale studio del passato all'osservazione della realtà presente e tra questi i pittori di battaglie Guglielmo von Kobell (1766-1855), Alberto Adam (1786-1862), i pittori di genere, Enrico Bürlzel (1802-1864), .B. Kirner (1806-1866) e Kaltenmoser 1806-1867. Da questo gruppo cui possono unirsi anche i paesisti Enrico Heinlein (1803-1885) e Cristiano Morgenstern (1804-1867) deriverà la tendenza verso un' arte nazionale inspirata direttamente dal popolo e libera da qualunque indirizzo straniero, ma prima che essa possa svolgersi la pittura tedesca dovrà subire il dominio di Carlo Piloty e di Giovanni Makart.

Laszlò Filippo : Feliciano de Zach.

Il Piloty (1826-1886) allievo di Paolo Delaroche, innamorato del colorito dei belga, sembra sdegnar la visione della vita quotidiana per rifugiarsi nella contemplazione di grandi scene storiche come *La fondazione della lega di Baviera per opera del duca Massimiliano*, *L'astronomo Seni innanzi al cadavere di Wallenstein*, *Nerone assiste all'incendio di Roma*, *La morte di Ceare*, *Tusnelda nel corteo trionfale di Germanico*, *L'ultima gita dei Girondini*, *La morte di Alessandro il Grande*. Sono tutte composizioni affollate, vivacemente colorite che attraggono lo sguardo, ma che rivelano, osservate attentamente, poca penetrazione del soggetto, poco calore d'affetto. Così le doti del Piloty non erano di quelle che potessero affascinare i suoi allievi dell'Accademia di Monaco, che si posero per vie diverse e tra cui primeggiarono Lenbach, Defregger, Diez, Max, Kurbauer.

Giovanni Makart (1840-1884) è tra loro quegli che ha maggiore affinità col maestro, ma nella tempra di lui vibrano più intensamente sentimento del colore e pagana sensualità. *Gli Amorini moderni*, *I sette peccati mortali* furon tele levate a cielo e coperte di abbominio. Ed ecco il pittore discusso, ma festeggiato , venirsene verso il settanta a Vienna , accolto in uno studio fabbricato a spese dello Stato e diventare il sovrano e l'arbitro della vita artistica della capitale austriaca. Pareva proprio che la mente del pittore avesse un fondo inesauribile di motivi decorativi , una miniera infinita da cui le figure sorgessero, uscissero, si atteggiassero in gruppi festosi su fondi di cieli incendiati, con fughe di colonne, di balaustre marmoree, come in una apoteosi da palcoscenico; ora l'*Omaggio di Venezia a Caterina Cornaro* ne è il pretesto, ora il *Viaggio di Cleopatra sul Cidro*, ora il *Corteggio pel trionfale ingresso di Carlo V in Anversa*. Poi non basta la storia e fantasie mitologiche, allegorie servono a porre in luce panneggi pittoreschi, nudità candide feminili in un assieme che seduce per quanto se ne veggano gli errori e la poca profondità.

Gabriel Max (1840) si è compiaciuto in pitture mistiche e spirituali che tolgono il soggetto ai tempi delle persecuzioni contro i cristiani o alle leggende romantiche alemanne.

Su la folla dei pittori tedeschi nati verso il 'quaranta grandeggia la figura di Francesco Lenbach (1836), che non solo lascia indietro i precedenti ritrattisti Giuseppe Stieler (1781-1858) Francesco Saverio Winterhalter (1806-1873) ma non ha ancora trovato chi lo superi nei pittori di ritratto nato dopo lui. La fortuna ha anche per modo tale aiutato il pittore, che può dirsi abbia nella sua galleria raccolte tutte le figure più significative nella vita tedesca della seconda metà dell'ottocento. Imperatori e regnanti, dame aristocratiche e attrici, artisti e scrittori suggeriscono, dalle tele volutamente sobrie di colorito e non variate come tecnica, ciò che fu l'esistenza loro, la forza che espressero.

Ai visitatori della terza mostra veneziana, diciannove quadri del maestro ne rivelaron la fisonomia; e le opere principali di lui, diffuse da fotoincisioni eccellenti, sono divenute popolari. Ma la fecondità del pittore è grandissima: pochi tratti gli bastano a cogliere quello che in un volto umano costituisce l'essenza. Ricordo tra le tele meno note, perchè fan parte di raccolte private, un meraviglioso ritratto di cui Giovanni Strauss andava superbo poichè il Lenbach aveva saputo rendere il sorriso delle labbra sottili e degli occhi sfavillanti espressivi, dello sguardo intenso esuberante di vitalità. Ricordo nella quieta casa di Ignazio Brüll, una piccola tela quasi quadrata in cui la serena genialità del suo volto è fissata per sempre dal pennello enbachiano.

Questi artisti maggiori hanno ormai una bibliografia speciale di articoli, e di monografie e qui bisogna accennarne il nome e ricordarne due o tre tele di quelle che che nelle varie mostre ci fecero maggiore impressione, e rimasero notate nel catalogo.

Le grandi mostre annuali tedesche nelle varie città che son centro artistico, le Mostre internazionali di Vienna al Künstlerhaus, hanno sempre una copia straordinaria di scenette campagnuole, di interni di abitazioni rustiche

di montagna ne sono autori innumerevoli pittori, i quali su per giù derivan tutti da Franz Defregger (n. 1836), che ha fatto in pittura pel suo Tirolo ciò che Rosegger e Ganghofer ne han fatto in letteratura. È *Heimatkunst*, arte della patria, può a buon dritto chiamarsi anche questa che si ferma amorosamente a contemplare ogni angolo del paese natale, e ne ritrae luoghi e persone, costumi e scene con semplice intimità d'affetto, che risale anche alla storia, ed è inspirata quasi familiarmente sì che a spiriti non educati alle qualità del genio tedesco riesce difficile apprezzarne il valore.

Mattias Schmid (1835) Alois Gabl (1845-1893) si dedicarono con la stessa filiale affezione allo studio della vita paesana delle montagne bavaresi: Eduard Kurzbauer (1840-1879) scelse per i suoi motivi le popolazioni villerecce della Svevia. Edward Gritzner (1846) la vita dei monaci bavaresi in quelle tranquille abbazie che paion tolte agli sfondi di una stampa tedesca del cinquecento; e così il Raupp (1837) il Wopfner (1843) preferirono i contadini e i pescatori del Chiemsee.

L'Ungheria ebbe nel Liezen Mayer (1839-1898) nel Wagner, pittori che ritrassero le steppe, corse da orde di zingari e da cavalli indomiti, e questo motivo fu spesso felicemente ripreso a studiare dal Brand nelle steppe della Polonia, e talvolta portato con molta vivacità di colore e gusto pittoresco in più lontani momenti storici.

M. Munkaczy: Ritratto.

In un dominio storico di cui è diventato il monarca assoluto ci trasporta Guglielmo Diez (1939) successore del Piloty come capo della vita artistica a Monaco. Le guerre del cinque e del seicento, le soldatesche del settecento hanno avuto in lui un illustratore ricco di brio e di ingegno, in tele un po' grigie, di cui poi seguiron la maniera in modo un po' troppo pedissequo il Breling, più liberamente lo Holmberg (1851) e il Loefftz. Questi, a sua volta, ha inspirato i primi passi di alcuni giovanissimi pittori di genere Claus Meyer, Paul Höcker, Walter Firle, e di soggetti evangelici Ernst Zimmermann e Bruno Piglhein.

Un'altra figura singolare si delinea tra gli artisti bavaresi, è quella di Federico Augusto Kaulbach (1850) un eclettico che trae dello studio paterno, dalla scuola del Kreling (1819-1876) dalla coscienza profonda dei moderni francesi e dei maestri più lodati del rinascimento tedesco le varie qualità del suo temperamento. Non v' è giornale illustrato che non abbia riprodrotto sino alla sazietà quelle sue figure che troppo risenton lo studio per incontrare oggi le simpatie sollevate al primo loro apparire.

Chiuso nel sogno di un severo classicismo, che pur risente di tutte le aspirazioni e di tutte le conquiste del secolo, rimase Anselmo Feuerbach (1829-1880) che riuscì eccellente finchè si piacque di trattar grandi e serene composizioni *(Dante a Ravenna, Ifigenia in Tauride)*; ma apparve difettoso quando gli occorse far mostra di slancio drammatico (*La rovina dei Titani, La Battaglia delle Amazzoni).*

Guglielmo Bach con tendenze classico raffaellesche (1878-1745): Carlo Begas già stato in Francia alla scuola del Gros, e pronto a subir l' azione dei romantici di Düsseldorf (1794-1854) erano i pittori più festeggiati a Berlino quando nel 1841 vi venne il Cornelius. Questo dei Begas è un nome illustre in Germania; è portato da scultori e pittori festeggiatissimi; Adalberto fratello di Carlo, è pregiato come ritrattista; Ottmar bisnipote, è ritrattista dei più promettenti. Nè le sorti della pittura berlinese apparvero diverse da quello che dovevano essere in una città che non aveva tradizione artistica da conservare. Vi è inspirazione nazionale finchè si tratta di quadretti di genere popolare come per Edoardo Meyerheim (1808-1879) e così i tipi proprii di Berlino cominciano ad essere studiati e ritratti con certa verità e con certo umorismo; ma già pel ritratto artisti come il Magnus (1799-1875) si lasciano attrarre nella cerchia dei maestri francesi, mentre ancora il Krüger (1797-1857) si compiace in iscene militari, in studii di animali. Malgrado la propaganda e l' ammaestramento del Cornelius, la battaglia è vinta facilmente; e quasi tutta la generazione di artisti che nasce verso il venti e svolge la sua attività dopo il quaranta si atteggia alla moda romantica francese, adattandola è vero al gusto tedesco, ma non sì che a prima vista non si riconosca l'origine. Ed ecco la necessaria nota di nomi e l' elenco non meno preveduto dei soggetti presi a trattare: si trovano i soggetti orientali trattati con gioconda vivezza di colore da Guglielmo Gentz (1855-1890); la storia condotta con profonda conoscienza del costume da Augusto von Heyden (1827-1897) che ha studiato a Parigi sotto il Couture, presso il quale Adolfo Henneberg (1826-1876) s'è educato per ritrarre specialmente la campagna romana e le cavalcate dei butteri. Gustavo Richter (1823-1884) dalla storia e dal ritratto (la bella tela idealizzata della Regina Luisa piacerà sempre) scende fino al genere un po' troppo convenzionalmente trattato: molte delle buone qualità che si potevano prender dai francesi brillarono più o meno durevolmente nelle battaglie di Carlo Steffeck (1818-1890).

Più liberi certo, ma non assolutamente indipendenti dall' azione dei romantici francesi, furono altri pittori ai quali venne affidata la missione di fermar nelle tele le pagine storiche più interessanti per la Germania. Tra

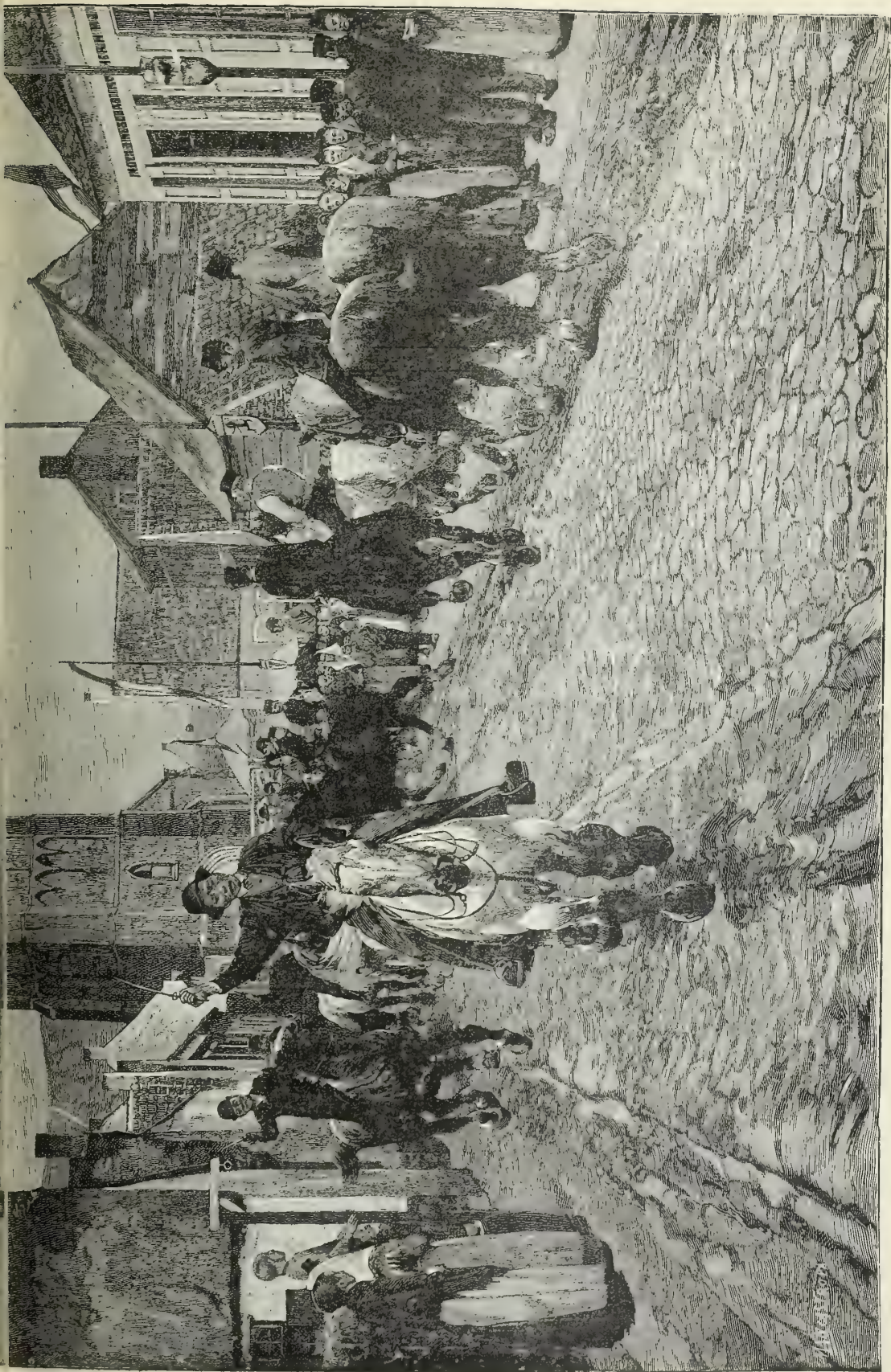
Ilja Répine : Il duello.

essi Giulio Schrader (1815-1900) ancor si compiace nella storia d'Inghilterra tanto cara ai francesi, Giorgio Bleibtreu dai pittoreschi episodii delle guerre del Grande Elettore viene ai momenti più tragici della guerra franco-prussiana, alle adunanze solenni in cui fu proclamata l'unità della gran patria tedesca, ad altri momenti della vita politica (*Proclamazione dell'Impero a Versailles*, *Chiusura del Congresso di Berlino*, *Guglielmo II apre il Parlamento*).

La fisonomia artistica di Adolfo Menzel del grande artista di cui tutta la Germania ha nel 1896 festeggiato l'ottantesimo anniversario è conosciuta nei suoi tratti semplici ed energici grazie anche alla molteplice attività che l'illustre vecchio ha spiegato come illustratore. Il Menzel è un autodidatta e si mantiene sempre libero da qualunque azione, curando soltanto il pieno svolgimento di belle doti naturali; i suoi settant'anni di operosità artistica si impongono anche all'ammirazione dei giovani scapigliati che su per le rassegne umoristiche si divertono a bersagliare la consacrazione ufficiale della gloria di questo colosso.

Lo studio coscienzioso di un'epoca storica fatto con passione, con perseveranza e con quella pazienza che anche il genio deve avere per esplicare intera la sua potenzialità e non condannarsi a brillare di luce falsa, ha condotto il Menzel alla profonda conoscenza della figura umana e della espressione degli affetti. L'esercizio assiduo del disegno per lunghi anni gli ha dato una sicurezza e una precisione di tocco sì che i suoi tratti sembrano aver muscoli e nervi. I primi quadri del Menzel datano dal 1850; hanno per soggetto l'epoca da lui preferita (*Tavola rotonda di Federico il Grande nel Castello di Sansouci*, *Concerto di flauto in Sansouci*, *Federico il Grande in viaggio*, *Federico ed i suoi ad Hochkirch*, ecc.). Nell'ottobre del 1861 riceve l'incarico di compiere il gran quadro: *L'incoronazione di Guglielmo di Prussia a Königsberg*; il viaggio a Parigi nel 1867, giovò indubbiamente al Menzel per ciò che riguarda il colore, e l'effetto se ne vide subito nelle tele vivaci e luminose. *Le Tuileries di Domenica*, *Un giorno di lavoro a Parigi*, *Il Ballo a Corte*, *La Cena*, *l'Intermezzo del Ballo* furono quadri in cui il pittore potè sfoggiare per l'epoca nostra tutte le qualità già profuse nei soggetti del ciclo federiciano. Con la tela del 1875: *La fucina*, scene grandiose di potenza realistica straordinaria, (Galleria nazionale di Berlino) dobbiamo fermarci nell'enumerazione.

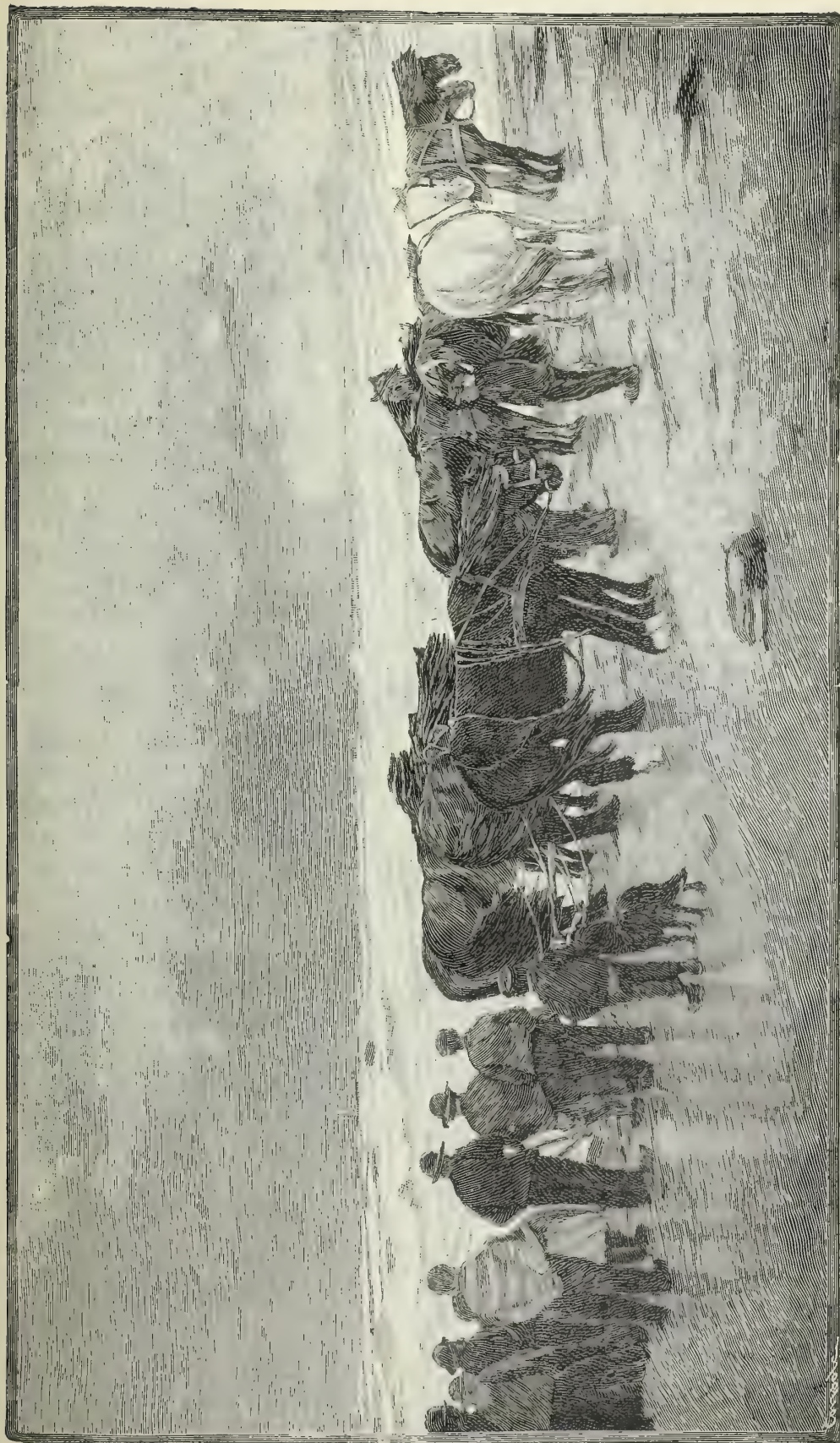
Un altro solitario è Hans Thoma che nell'ottobre del 1902 ha compiuto il sessantatreesimo anno; è da poco più di un decennio, uno dei più stimati e festeggiati artisti della Germania per la multiforme e feconda attività sua. Strano destino questo che vuol solo alla vecchiezza riserbato il riconoscimento del valore di un uomo, del significato di una vita laboriosa che si svolge serena e tranquilla tra l'indifferenza dei più, lontana dal rumor della folla e dalle consorterie.

Oggi in Germania si domandano come una tale ingiustizia fu possibile; e la gloria, il trionfo in tutte le forme con cui si esplicano nel nostro tempo compensano il Thoma del lungo abbandono. Non si contano più le sue mostre individuali, le raccolte delle sue opere, le pubblicazioni che lo riguardano, le biografie. Può dirsi che l'opera di questo pittore che ha ancora gagliardia di giovinezza sia quasi tutta popolare e diffusa.

Frans Van Leemputten: Un carosello nella pianura di Campme.

Dai paesaggi della nativa Foreste Nera, a quelli dei dintorni di Francoforte, dell'Alta Baviera, dell'Italia Settentrionale; dai quadretti di genere popolare, in cui le figure appaiono come lo schietto germoglio della terra tedesca, fino a quelle figurazioni degli spiriti naturali in cui si compiacque il Böcklin, ogni lavoro del Thoma, tela compiuta e chiusa in una cornice che il maestro spesso si diletta di ornare da sè, abbozzo o litografia è ricercato come cosa preziosa. Interrogato una volta su l'essenza dell'arte tedesca, il Thoma rispose: « È difficile giudicare ciò che può chiamarsi arte tedesca; il ritrarre oggetti tedeschi non è sempre arte tedesca, altrimenti sarebbe troppo facile riconoscerla ed ogni domanda in proposito sarebbe inutile. Abbiamo una maravigliosa arte tedesca antica, con caratteri così delineati, da non rimanere a lungo dubbiosi quando si volgono gli occhi a contemplarla. Un ritorno al nostro passato tedesco è un passo avanti per l'avvenire tedesco. Non si tratta di copia o di imitazione... già ne abbiamo avute... Si tratta di riconoscere il sentimento più profondo *(Grundgefühl)* al quale i nostri grandi maestri hanno creato le loro opere... Un Dürer, dice a quelli che amano l'arte, anche oggi, quanto se vivesse con noi — tutti loro sentono la sua anima fedele e forte e pur ricca di sogni, e la sentono come se fosse la lor propria ».

Fra i centri artistici la cui attività ha potuto influire sullo sviluppo della pittura tedesca non è da trascurarsi Düsseldorf, di cui l'importanza come ambiente letterario è del pari assai notevole.

La linea del moto è tracciata anche qui non diversamente. L'accademia è rappresentata de berlinese GUGLIELMO SCHADOW (1789-1862); il quadro di genere storico-romantico di gusto francese a soggetto pietoso da CARLO FEDERICO LESSING (1808-1880), TEODORO HILDEBRANDT (1804-1874), EDOARDO BENDEMANN (1811-1889), CARLO SOHN (1805-1867); gli studii aneddotici di carattere popolare nazionale, fatti più gustosi da una punta di satira che qualche volta si diresse anche a tipi tradizionali tedeschi e forestieri, ebbero cultori in ADOLFO SCHRÖDTER (1805-1875) ed in GIAN PIETRO HASENCLEVER (1810-1853). E d'allora in poi la narrazione umoristica dell'anneddoto parve nella pittura il tratto particolare dei concittadini di Enrico Heine. Ma intanto i coscienziosi pittori si eran rivolti a studiar le condizioni degli umili nelle città e nelle campagne: CARLO HÜBNER (1814-1879) GIACOMO BECKER (1810-1872); guardate *i tessitori di Slesia* del primo e udrete risuonar nella memoria e nel cuore gli accenti della ballata heiniana non più sarcastica ma addolorata di dolor fraterno: a loro contemporanei sono artisti come RUDOLF JORDAN (1810-1887) che si consacrarono allo studio dei pescatori del mar del Nord. Altri come LUDOVICO KNAUS (1829) e BENIAMINO VAUTIER svizzero d'origine (1829-1898) rivolgevano alle popolazioni cittadinesche della Foresta Nera e dell'Assia Nassau, osservate nella primitiva semplicità loro quell'amore e quell'interesse che il Defregger ha portato al Tirolo.

La storia è presa a trattare con certa larghezza dal LESSING sazio di soggetti romantico-sentimentali ed è posta al servizio della fede protestante cercando scene della lotta costante dello spirito tedesco contro la chiesa cattolica (*Disputa di Lutero, Pasquale II* ed *Enrico V, Huss davanti al Concilio*, ecc.). ALFREDO BETHEL (1816-1829) imprime alla pittura storica un

Niel-Mols. Il naufragio.

carattere più virilmente energico (*Storia di Carlo Magno*, Aquisgrana) PETER JANNSEN (1844) che la conduce novamente a regnare in ampie composizioni decorative (*La vita umana*. Aula Magna dell' Accademia d' Arte di Düsseldorf) ed ha un seguace fervido in ARTURO KAMPF (1864) altro efficace rievocatore del periodo federiciano.

EDOARDO VON GEBHARDT (1838) un solitario nel moto moderno, torna ad ispirarsi agli olandesi, ai fiamminghi, ai tedeschi del quattro e del cinquecento; ripete insomma o traduce in modo secondo lui più rispondente all'anima germanica la formula di cui i puristi cercavano il contenuto in Italia, e la applica a pittura religiosa. Non è qui il caso di sollevar la quistione se oggi, mentre il crepuscolo degli dei si allontana e si perde tra le brume della leggenda e la fede non è più salda come il diamante sotto i colpi del martello, sia possibile arte religiosa. Sostengono alcuni che no perchè appunto il pittore, in oggi, non è più scaldato dall'intimo raggio che accendeva il cuore e la fantasia dell'Angelico; ma poichè i germi ineffabili di poesia che contiene il Cristianesimo vivono ancora e vivranno finchè nell'anima umana palpiti gentilezza, credo io che in questo senso sia tuttora e sempre possibile una pittura che tragga inspirazione dalle pagine più soavi della leggenda cristiana. Essa ha aggiunto un raggio di più al tesoro delle idealità umane e questo raggio può ancora illuminare poeticamente l'arte.

Le condizioni della pittura in Austria seguono nel loro mutamento le sorti stesse dell'arte tedesca; ma per la gran varietà psicologica vi fu anche maggior libertà individuale. Strano a dirsi, i gruppi comparvero piuttosto verso la fine del secolo, quando si trattò di manifestar le novissime tendenze, che non ebbero avversari ufficiali, nè accademie da assalire. Occorre appena soggiungere che l'unico centro veramente importante per la pittura austriaca fu la capitale, dove nel 1873 la mostra di Belle Arti, non fu un indice abbastanza chiaro delle condizioni della pittura europea, e dove dal 1871 gli artisti viennesi (*Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens*), chiamarono a raccolta ogni anno nei vasti locali del *Künstlerhaus* le sparse forze delle varie nazioni: in modo che tali mostre, se non ebbero per l'Europa l'importanza assunta dal *Salon* parigino, e per le terre tedesche il valore delle esposizioni di Monaco, si potè in loro almeno riconoscere la virtù di non tenere l'Austria affatto separata dai movimenti per i quali durante il secolo e più da verso il trenta a dopo l'ottanta si era totalmente rinnovata l'arte europea.

La pittura accademica ebbe un suo rappresentante nel Rahl. CARLO RAHL (1812-1865) però trovò il modo di ravvivare quasi codesta pittura con la nobiltà della concezione, con la cultura profonda; sì che tanto i quadri suoi quanto le composizioni decorative non risentirono della insipidezza consueta in tale maniera.

Poi i campagnuoli austriaci presero il posto degli eroi e delle allegorie e GIORGIO FERDINANDO WALDMÜLLER (1793-1865) fu il primo pittore austriaco che si stancò dei gessi e volle modelli vivi, e se li condusse nello studio giacchè non era ancor venuto l'idea di andarli a trovare all'aperto, nell'ambiente loro.

Quadri di pittori stranieri all'Eposizione dell'Arte e dei Fiori di Firenze (1896).

1. Burne Jones: Aurora. — 2. Besnard: La famiglia del pittore. — 3. M. Liebermann: Vecchio contadino. — 4. Pochwalski: Ritratto di S. E. Von Dumajeski. — 5. Kramer: Ritratto di S. E. Carlo von Stremayer. — 6. Dicksee: Rêverie.

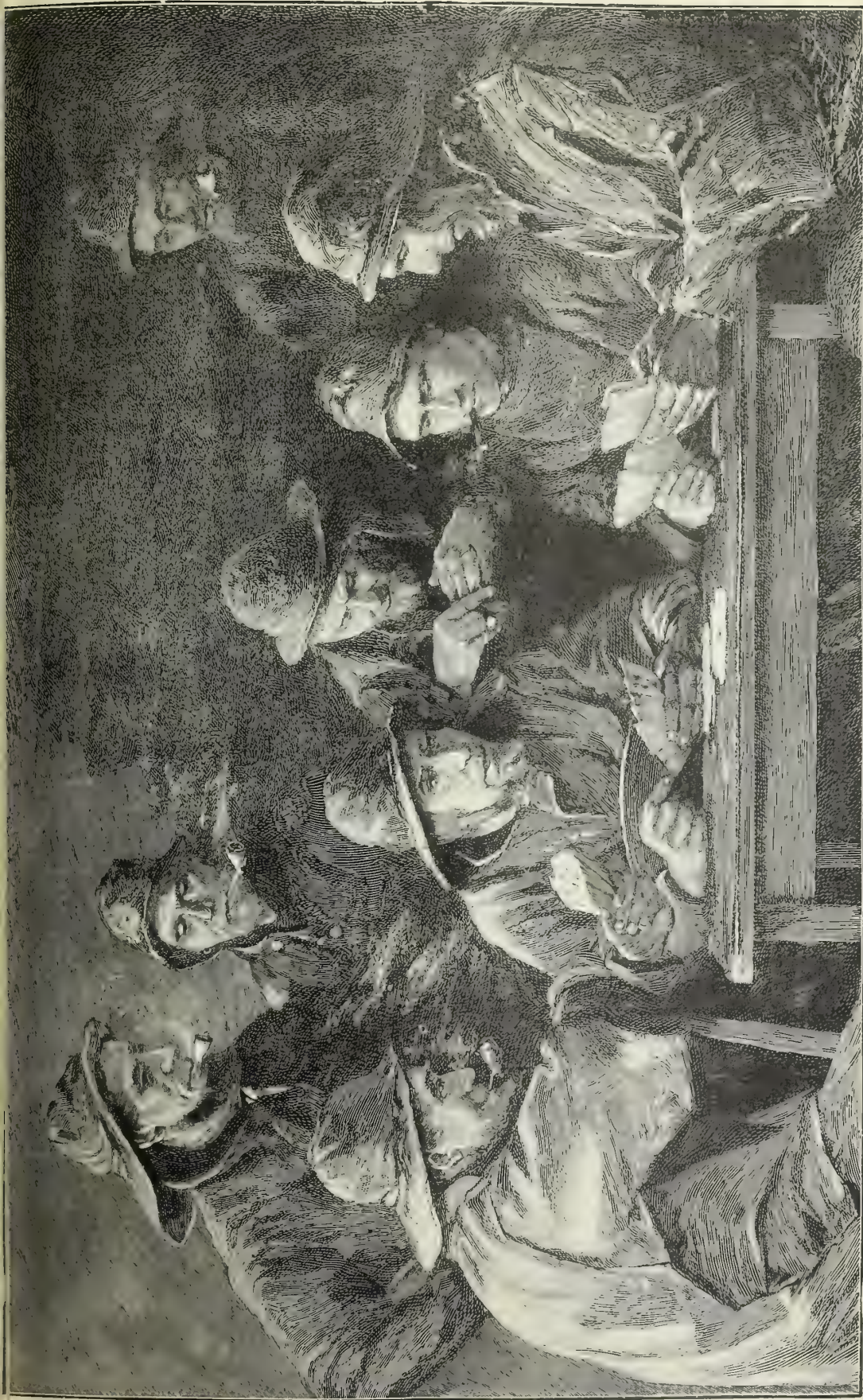
Federico Friedlaender (1825-1899) poco dopo si rivolgeva a studiare in quadretti di genere un po' troppo leziosi la vita de' militari austriaci dando la preferenza a quiete scenette di veterani e d'invalidi. Carlo Leopoldo Müller cominciava a compiacersi in soggetti orientali, mentre il Pettenkofen (1821-1889) si provava assai felicemente nella ricostruzione di ambienti settecenteschi o artistici che servissero di fondo a scene trattate alla Meissonier.

Il Griepenkerl, l'Eisenmenger, il Bitterlich, sulle orme del Rahl hanno tentato di svolgere una pittura storica dalle linee nobili e grandiose cercando di profittare anche degli insegnamenti dati dalla Francia, penetrandosi in parte degli spiriti novi. Il polacco Matejko (1838-1893) inspirava le sue tele a sentimenti patriottici antigermanici evocando in episodii trattati con efficace larghezza i momenti più significativi della storia della Polonia. Vacslav Brozik czeco (1851-1901) vissuto a Parigi affinò in contatto della scuola francese la propria tempra d'artista per poi rendere con molta naturalezza e delicatezza di colorito belle scene di vita campestre (*Andando al lavoro, Tornando dal lavoro*). Ludovico Passini innamoratosi della vita veneziana e romana si diede a ritrarle con accenti bonariamente goldoniani e argutamente belliani. Anche Eugenio von Blaas rimase avvinto al fascino della laguna; e volle accarezzarne le figure in quadri di genere un po' leziosi (*Teatro di marionette a Venezia, Acquaioli Veneziani*). Con Alois Schön la pittura di genere prende ad aleggiare intorno al campanile di Santo Stefano e tipi e figure viennesi formano oggetto di aggraziati studî di costumi contemporanei e moderni.

Molti altri pittori di costumi, di genere, capaci di ripeter con grazia l'aneddoto più che di narrare con accento epico le gesta eroiche ebbe l'Austria nel secolo XIX, ma quali hanno avuto un'azione qualsiasi nel moto della pittura europea e quanti quelli che dimostrarono originalità assoluta o pronunziarono una parola nuova?

L'Austria ebbe invece nel ritratto maestri capaci di lottare con gli altri ritrattisti sebbene un po' limitati nella categoria de' tipi scelti non suscettibili di gran varietà. Ma lo scettro tenuto prima da Hans Canon (1829-1885) passò nelle mani di Enrico Angeli (1840) il pittore preferito dell'aristocrazia viennese; a questi due artisti reputati a me sembra sia doveroso aggiungere un polacco Casimir Pochwalsky i cui ritratti virili specialmente si fanno notare per una sobrietà di mezzi che ottiene mirabili risultati.

Raccolti in una società fiorente sino dal 1886 (*Aquarellisten-Club*) i pittori austriaci coltivano con grazia anche l'acquerello per ritrarre costumi viennesi e campagnuoli, paesaggi, marine e fantasie decorative nelle quali specialmente la signorile tradizione del rococò viennese rivive sposata a tratti di eleganza moderna. Ricordo a caso tra loro Ugo Charlemont, (*vedute viennesi*) Edoardo Zetsche (*paesaggi austriaci*), A. Mielich (*costumi*), Gustavo Bamberger (*vedute viennesi*).

La pittura ungherese comincia ad aver importanza verso la metà del secolo decimonono e si riconosce più che altro per la scelta dei temi nazionali, poichè quanto alla tecnica non ha caratteri diversi da quelli di volta in volta assunti dagli artisti. Poco sarebbe da dire del Than e del Lotz.

Franz Courtens: Lupi di mare.

Il pittore più famoso dell'Ungheria è Michele Munkacsy (1846-1900) temperamento aristocratico d'artista formatosi in lunghi viaggi a scopo di studio penetrandosi di tutto il meglio dell'arte italiana, spagnuola e fiamminga; il Munckacsy si stabilì a Parigi: qui l'attività sua fu dedicata tutta a quadri di genere tratti dalla vita popolare ungherese dall'ambiente della più signoril vita mondana parigina ed anche a grandi tele storiche che colpirono più per l'effetto pittoresco che per la profondità del contenuto.

La mostra millenaria di Budapest rivelò riuniti in gruppo varii ritrattisti dotati d'una grande abilità se non capaci di una penetrante ricerca psicologica; tre si erano già fatti notare nelle varie mostre tedesche, al *Künstlerhaus* viennese.

I migliori e i più profondi del gruppo Leopoldo Horowitz e Filippo Lazlò, (1869) richiamarono nella terza e quarta mostra veneziana l'attenzione del pubblico e della critica con varie delle loro pitture più significative quanto agli altri, Ferchery, Vastagh, Stelka, Karlowshy, Burger, parevan promettere un ulteriore sviluppo.

Il pittore di quadri storici più notevoli in Russia è sino al cinquanta il Brüloff (1799-1852); già i russi si erano volti con amore a studiar la vita dei poveri lor campagnuoli in pagine come quelle dell'Arlowski (1777-1832); e del Venezianoff (1779-1845) che insieme a quelle dei Tolstoi e dei Turghenieff dovevano esercitar la loro azione perchè la libertà umana fosse rispettata anche nelle terre dello Czar. Intanto anche il quadro di genere veniva a maturità con intenti liberali, studiandosi di pungere per quanto fosse lecito, con allusioni satiriche la vita e i costumi dei conservatori il loro indirizzo politico; e passata questa tendenza, attratto nella cerchia della pittura francese prendeva a svolgersi con maggior varietà di soggetti, pur traendo inspirazione da costumi nazionali. Vladimiro Maskowsky (1346) dalle tele vibranti e brulicanti di folla popolare si è sollevato fino alla grande composizione storica: *la Morte d'Ivan il Terribile*; sino all'episodio fantastico: *Il Demonio del poema di Lermontoff*, la classica antichità, le scene poetiche dei primi secoli cristiani ebbero in Enrico Siemiradzky (1843) un evocatore appassionato, lo Swiedomski diede ad altri momenti storici la rara potenza di espressione per cui l'*Episodio del Terrore* fu tra le tele più festeggiate a Parigi nel 1889.

L'assoluta scissione tra gli accademici e i pittori moderni avvenne nel 1865: e i ribelli si raccolsero in un fascio detto degli *Ambulanti* dal giro che fecero le loro mostre.

Tra questi fu anche Ilja Répine (1844); mostra egli maggior virtuosità che non pregi assolutamente proprii in quadri di vita russa, e riuscì d'un tratto a conquistare la simpatia del nostro pubblico nella mostra veneziana del '97 con la tela del *Duello*, lusingandone la curiosità e la commozione.

Chi portò l'attenzione dei critici su la pittura russa fu Wassiliewitsch Wereschagin (1842) le cui tele verso l' ottanta percorsero trionfalmente l'Europa e l'America, illustrate da uno scritto in cui il pittore chiariva quali mezzi di cultura debbono formare il patrimonio di un artista oltre quelli

tecnici da lui prescelti; e indica come principali le letture e i viaggi. Egli diviene appunto pittore e disegnatore in gran parte pel viaggio nel Turchestan e nelle Indie da cui tornò con gran copia di quadri e di abbozzi realmente invidiabili per la franchezza del tocco, per la cura dei particolari. Nel 1868 il pittore fece le campagne del Turchestan, nel 1869 intraprese un viaggio in China, nel 1877-78 seguì lo stato maggiore russo nella guerra russo-turca e avendo così vissuto le fasi principali della campagna, dipingendo con febbrile rapidità, sotto l'impressione immediata dei fatti d'armi, ritraendo talvolta la zuffa mentre era impegnata riuscì a raggiungere potenza e naturalezza straordinarie.

Prima dell'attacco, Dopo l'attacco, Trincee nella neve, Tombe sullo Schipla. Apoteosi della Guerra. Queste pitture, semplici documenti di realtà furono

Micael Ancher: Il ritorno dalla pesca.

proibite in Russia; in Francia e in Germania sembrarono antimilitari. La Palestina e l'Asia Minore attrassero poi il Vereschagin per studii di paesaggio e per scene bibliche ricostruite con gran fervore di ricerca storica e d'ambiente, (*Le tombe dei Re, I politicanti, Il Muro di Salomone, La crocifissione, la risurrezione, la famiglia di Cristo*). Un terzo ciclo di soggetti preferito dal pittore fu quello inspiratogli dalla *Ritirata di Russia*, studiata anche questa con criterii di realismo; alla Francia questa serie piacque meno delle visioni eroiche con cui la leggenda era stata narrata.

Ma nemmeno questo artista che è pur grande e coscienzioso potè chiamarsi libero dell'azione esercitata dai pittori militari francesi e specialmente dai più moderni. Così la Russia tra i tentativi dei suoi artisti ancora rozzi e i risultati dei suoi pittori già evoluti è ancora lontana dall'era ideale che il Ruskin pone come fondamento dell'arte dove dice: « Ogni nazione grande confida la storia della propria vita a tre libri: quello dei fatti, quello delle parole, quello della sua arte. Non si può capire uno di questi libri se non

si leggono anche gli altri, l'unico al quale si può credere pienamente è il terzo. Le gesta di una nazione possono trionfare col favor della fortuna; le parole possono aver valore pel genio di alcuni de' suoi nati; MA L'ARTE NON PUÒ ESSER POTENTE SE NON PER LE QUALITÀ GENERALI E PER LE SIMPATIE SPECIALI, DI UNA RAZZA ».

Poiché ormai in questa rapida scorsa l' aggruppamento è andato via via formandosi secondo la disposizione geografica, diciamo qui dei pittori dell'estremo nord d'Europa dei quali si sarebbe potuto dire opportunamente anche al capo ultimo ove parleremo degli americani, poiché anche la scuola nordica è di recente formazione e rispecchia le novissime tendenze.

I danesi, gli svedesi e i norvegiani hanno per fondo comune uno spirito fine, una sensibilità delicata, pronta a tutte le impressioni e una mente ragionatrice; così non si sono dati in braccio a tutte le novità non hanno esagerato l'amore di tutto ciò che viene dall' estero; ma hanno saputo senza perder nulla della loro originalità, accogliere i portati di cui potevano giovarsi; su questo fondo comune, si manifestano poi i caratteri particolari le differenze non facili ad esser colte dagli spiriti meridionali, proprie dei tre popoli scandinavi e le scuole o meglio i gruppi sono avviati per una evoluzione notevolissima.

Tutte le vecchie formule sono dimenticate, e mentre a questa meravigliosa fioritura d'arte sarebbe ingiusto non riconoscere alla Francia la parte che le spetta, non vogliamo cadere nella esagerazione comune a molti scrittori francesi di ritenere che tutti i più forti pittori scandinavi dai JOHANSEN, agli ZORN, dai WENTZEL, ai PAULI, ai GRIMELUND debbano quasi esclusivamente alla Francia lo sviluppo delle loro qualità.

Prima sparsamente conosciuti nelle mostre speciali del continente, questi pittori settentrionali si fecero notare alla esposizione universale parigina del 1889, e si rivelarono alla gran massa del pubblico italiano nella prima mostra veneziana (1895). Qui affermarono essi la nota più chiara e caratteristica della attività loro: la cura continua di armonizzar le figure col paese e di far sì che le figure abbiano a muoversi nei loro ambienti naturali.

Due tendenze combattono nello spirito nordico, con maggiore asprezza che presso altri popoli. Vi è lo slancio fantastico della imaginazione pei regni delle favole e dalle chimere, nel dominio dei lunghi inverni, di cui dànno prova i racconti popolari raccolti da Asbjoersen e dal Moe, le cantilene notate dal Landstad e da Sophus Bugge, e perfino la rude architettura dei *gaards* dipinti di colori vivaci e decorati con gran profusione di stampe nell'interno. Ed è questa la tendenza che ebbe il sopravvento allorché l'ondata romantica si spinse sino all'estremo nord dell'Europa e diede calore alle grandi finzioni drammatiche di Oehlenschläger e ai drammi giovanili dell'Ibsen.

L'altra tendenza è quella pratica, positiva, sviluppata in grado singolare dalle difficili condizioni del clima, da tutti gli ostacoli che la natura pone alla vita ed essa ha inspirato un'arte che si compiace nel ritrarre le utili opere umane, la forza spiegata e diretta in pro della esistenza sociale, le gioie del

riposo presso la lampada familiare e il paese non più con aspetti strani e con espressione quasi ribelle, ma come dominato dall'uomo; non artificialmente abbellito così da togliergli il suo carattere, ma non più selvaggio ed inospite.

Quest' ultima tendenza ha signoreggiato l' arte nordica al momento in cui con tecnica sicura e moderna comincia a significare qualche cosa nell'arte europea ed a portarvi il contributo di forze giovanili, libere dal giogo di qualunque accademia.

Così i pittori scandinavi sono un gruppo fortissimo di cui appena ricorderemo qui i principali. Essi, oltre i caratteri che ci siamo studiati di rilevare hanno a comune la scelta dei soggetti in cui predominan la vita del mare, le figure dei pescatori e dei piloti, le barche peschereccie, motivi campestri in cui le orride montagne scendono a picco e si specchiano nelle profonde e tranquille oscurità dei fiordi.

Ognuno ha certo veduto riproduzioni dei grandi quadri di Laurits Tuxen (1853) in cui la attività marinaresca è colta in mille attitudini pittoresche con molta felicità di espressione: dei pescatori danesi di Michael Ancher (1849) di Peter Kroyer (1851) e delle marine un po'malinconiche di Niels Mols e di Torwald Niss e di Christian Zacho (1843) Sono tutti artisti che nella pienezza delle loro forze mostrano di non fermarsi ad una osservazione superficiale ma di rendersi conto del carattere e dello spirito di un paese con lunga e amorosa contemplazione. Ugualmente penetrati da così grande amore per l'orizzonte natale sono i norvegiani: il Normann (1848) poeta dei fiordi, il Sinding, (1842), che ritrae i ghiacciai più romiti, e deve in parte il suo sviluppo alla scuola di Monaco, il Petersen, lo Stenersen, Fritz Thaulow (1847) che sembra avere ascoltato le fiabe serene di Andersen e dipinge paesaggi lunari e acque d' argento in cui si cercano gli spiriti animatori delle piante e delle linfe.

E come a poco a poco nel mondo latino è penetrata la curiosità di conoscere i caratteri particolari delle anime nordiche — curiosità cui deve bastare tale conoscenza senza che venga la vaghezza dell'imitazione di tali caratteri, così i paesi e le figure fatti ormai noti da varii scrittori e resi popolari — nel significato ristretto che deve aver qui la parola — dall'Ibsen hanno destato l'interesse per l'aspetto loro, per l'espressione datane da coloro che vivono in quelle terre e ritraggono le loro genti. Ed anche nella pittura oggi più che mai si è venuta delineando la legge che mira nell'opera d'arte all'equilibrio tra ciò che è schietto portato d' una razza e fondamento immutabile dell'anima umana.

Gabriele d'Annunzio ha di questi giorni ravvivata la figura d'Ulisse....

> Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage,
> et puis est revenu plein d'usage et raison
> vivre entre ses parents le reste de son age...

L'artista deve compier questo viaggio poichè ha un idioma che tutti possono comprendere; e l'artista moderno ha il dovere di estendere al maggior numero di creature umane la comprensione del nobilissimo idioma.

G. Corot: Castelgandolfo.

IV.

I romantici e la sincerità. — L'evoluzione della pittura di paese.

nghilterra — Il paesaggio romantico intorno al 1820 — Constable e Turner — La mostra inglese a Parigi nel '24; sua azione sui pittori francesi — Francia — La scuola del trenta: i principali pittori di Fontainebleau — Il paesaggio francese dopo il trenta — Millet e Breton — Italia: Fontanesi in Piemonte — Palizzi nel Mezzogiorno — I macchiaioli in Toscana — Più notevoli paesisti di ogni regione italiana — Breve accenno ai paesisti inglesi, tedeschi, olandesi, russi.

Per indicar con chiarezza la linea di svolgimento della pittura di paese occorre accennare ad alcuni pittori inglesi nati alla fine del settecento e fioriti verso il primo ventennio del secolo di cui trattiamo. Si può dire anzi che nel paesaggio l'Inghilterra può soltanto vantare i suoi genii nella prima metà dell'ottocento. Su un ricco manipolo di ingegni infatti dominano due pittori dotati realmente di genio: il Constable e il Turner.

Qual è il primo carattere comune a questi artisti e dovuto alle condizioni speciali d'ambiente in cui si trovano? Essi hanno osservato la natura particolare dell'atmosfera inglese, le nebbie dense e umide che velano i contorni delle cose, li rendono incerti e come flosci e li bagnan d'aria e di luce. Ecco dunque i giuochi d'ombra e di luce divengon la ragione di un determinato aspetto di paese; sono per la natura quello che l'espressione è per un volto. La linea, le leggi prospettiche hanno la loro importanza; ma quanto più grande è l'importanza di questo elemento mobile sui tratti immobili!

Mentre alcuni volgari artefici si compiacciono ancora di imitar goffamente la maniera del paesaggio italiano settecentesco, questi pittori, preceduti

già dal Gainsborough e dal Crome vogliono ritrarre ciò che vedono e come vedono.

Soltanto ancora il Gainsborough quasi involontariamente corregge, attenua, modifica, raggentilisce; qui rende più sereno il cielo, là meno scabro il profilo dei monti, qua più terse le acque che rispecchiano il paese; invece gli ultimi paesisti dell'antica scuola inglese non si permettono nessun ritocco sembrando loro di toglier così il profumo poetico naturale al luogo ritratto.

John Constable nacque il Giugno del 1776 a East-Bergholt nella contea di Suffolk. Suo padre, che prima era stato marinaio, grazie ad una ricca eredità diventato proprietario di beni rustici e di parecchi mulini che rendevano assai, lo aveva destinato al clero. Ma nè la veste talare, nè il bianco abito del mugnaio eran di gusto del giovinetto che, sentendosi chiamato all'arte, ottenne di recarsi a Londra, all'Accademia Reale. E comincia la nuova vita! Qui furono maestri del Constable il paesista I. Farington e l'animalista R. R. Reinagle; dopo qualche saggio poco notevole di pittura storica si diede tutto a studiare il paese. La rivelazione era avvenuta. In che modo?

« Amo il mio paese natale — soleva dire il Constable — ne amo ogni

F. J. Millet: L'Angelus.

più umile casa, ogni angolo, ogni sentiero; finchè potrò tenere un pennello non mi stancherò mai di ritrarlo ». In questo amore profondo è il segreto dell'arte ed è la certezza del trionfo. Ma quanto il trionfo dovette costare al pittore! I conservatori in arte sono anche più difficili a smuovere che in

politica; e il pubblico non conosce mezzi termini; è indifferente o entusiast
La Francia aveva già riconosciuto la grandezza del pittore che nel 182
poteva ottenere la medaglia d'oro e cominciava ad acquistar larghe simpati
ma in Inghilterra il pubblico non pareva curarsi affatto del Constable, cl
ancora non apparteneva all'Accademia Reale, sebbene associato fin dal 181

F. J. Millet: Le spigolatrici.

I classici francesi arricciavano il naso e vedevano il pericolo. Lo stesso Constab
racconta in una lettera, riferita dallo Chesneau, l'impressione de' critici parigin
«Essi si sollevano contro il dirizzone di simpatia del pubblico e parlano con d
rezza ai giovani pittori: — Che somiglianza, dicono, trovate fra queste pittu
e quelle del Poussin che dobbiamo sempre ammirare e prender per modello
Badate; i quadri di questo inglese perderanno la scuola! La vera bellezz
lo stile, la tradizione non sono là! ».

John Constable preferisce i soggetti di campagna coltivata e abitata e
Leslie stesso gli riconosce in questo genere massima gloria. Gli *studii* raccol
al Museo di South Kensington attestan la sua maniera larga, piena di fog
e già in essi è diffusa la poesia onde spirano i quadri come *Il campo di gran*
(*The Cornfield*) *La fattoria nella vallata.* Se il Constable sa esprimere la natu
agitata e commossa: *l'Arcobaleno, la Baia di Weymouth* (Louvre) non è men
abile nel rendere aspetti quieti con orizzonti profondi e limpidi: *Il Cottag*
Le Brughiere di Hampstead (Kensington). Se si dovesse trovare uno tra
nostri artisti con qualità simili a quelle del Constable come interpretazion
drammatica del paese non vi sarebbe altri che Salvator Rosa; come lui
pittore inglese si compiace a seguir le strane forme delle nubi vaganti p
cieli; come lui studia e rende le varie trasparenze di colore che assum
l'acqua delle fiumane: ma i toni si fanno ricchi e variati, la gamma dei ver
primaverili, degli ori autunnali comincia a splendere in tutte le sfumatur

Il Constable che si riteneva pago di lavorar per l'avvenire non godè a lungo della gloria conquistata a Parigi nel 1824 e morì nel 1837.

Joseph M. W. Turner (1715-1851) ha anch'egli umili origini e consacra tutta la vita all'arte; senza tener conto dei suoi lavori come acquerellista, e delle acqueforti del *Liber Studiorum*, pubblicazione concepita come la raccolta di studii del Lorenese: *Liber Veritatis*, lo sviluppo artistico del Turner comprende tre periodi. Nel primo è sotto l'azione di maestri olandesi, (*Il Naufragio 1805*. National Gallery) : nel secondo si studia di lottar con Claudio Lorenese: *Sole tra la nebbia*, *Fondazione di Cartagine*, *Giasone*, *Le piaghe d'Egitto*, *Apollo e il serpente*, *Il Naufragio del Minotauro*, *Didone ed Enea*, *La rovina di Cartagine*, *Richmond Hill* (1776-1819). Venuto in Italia nel 1819 il Turner adotta la terza maniera consistente nel far predominare nei quadri la luce sull'ombra, studiando anche effetti di piena luce sino a raggiunger quelle raggianti e luminose sinfonie che furono il sogno e la vittoria suprema dell'artista: *Il golfo di Baia*, *Ulisse e Polifemo*, *Avvicinandosi a Venezia*, *The Great Western Railway*, *Pellegrinaggio di Childe Harold*, *Combattimento del Temerario*. (1823-1842). Questi titoli di quadri scelti fra i più signicativi nell'opera del pittore che dal 1790 al 1850 espose all'Accademia Reale più di duecentocinquanta tra pitture e disegni ben poco direbbero a chi legge; ma per definire l'ingegno del Turner e al tempo stesso l'evoluzione contenuta tra le date accennate prima, basterà citare queste parole dello Chesneau: « Il Turner procede con una semplicità che non pare in rapporto con la potenza del risultato ottenuto. Per concentrare in un piccolo quadro la maggior somma di luce possibile, sceglie generalmente vaste superficie atte a riflettere il centro luminoso, prospettive larghe e profonde , cieli immensi, e il mare che è il riflettor delle linee per eccellenza. A mano a mano che il pittore diventa sicuro della tecnica, elimina i primi piani abituali, le tinte scure che debbono per contrasto far valere il resto della composizione. E si posson citare numerosi quadri in cui non si troverebbe una pennellata di bitume. Il pittore vuole e rende la luce sino all' orlo estremo della tela. Turner si è provato , si è misurato spesso con fortuna (qualche volta rimanendo sconfitto) con tutte le magie, tutte le sottigliezze, tutti gli spendori della luce che irradia. Dai pallidi bagliori del crepuscolo, dalle bianchezze lattee dell'alba che sorge sulle terre rossastre all'orizzonte, fino ai fulgori del sole che tramonta e incendia

F. Palizzi: Pecoroni.

coi raggi immobili i flutti e il loro perpetuo agitarsi, è una serie, un seguito non interrotto di prodigi.... Il Turner fu un artista di genio, troppo raramente compiuto, ma spesso sublime ».

Come tutti coloro che sentono per l'indefesso lavoro il bisogno del raccoglimento, il Turner negli ultimi anni della vita si era fatto solitario, bastandogli la compagnia del gran sogno d'arte.

In confronto a due grandi artisti come il Constable e il Turner, la gloria degli altri pittori di paese i Morland, i Crome, i Cotman, i Creswick impal-

F. Palizzi: Asino e contadina.

lidisce. Il Constable rivela per primo l'incanto della vegetazione, il Turner tenta pel primo di imprigionare un raggio di sole e farlo splendere di su la piccola tela come su la vastità degli orizzonti; essi dunque schiudono un periodo illustre con singolare fortuna.

È il periodo nel quale comincia a lavorare anche Sir Edwin Landseer (1803) che non ebbe rivali come pittore animalista ed è un notevole esempio di un'educazione voluta compiere da sè stesso con grande energia e perseveranza. Nato in una famiglia d'artisti — il padre disegnava con gusto, il fratello minore, Carlo, acquistò buona fama per tele romantiche, il maggiore, Tommaso, fu pregiato incisore — il Landseer cominciò da bambino a studiarsi di riprodurre oggetti dal vero e di preferenza animali domestici. Non aveva ancora vent'anni e già s'era fatto un nome per la facilità straordinaria con cui buttava giù abbozzi, disegni, quadretti nei quali, cavalli, gatti, cani, uccelli erano colti nelle attitudini e nelle espressioni familiari con tale sicurezza di tocco da meravigliare

Certo i conoscitori osservando la *Battaglia di Cani*, *I Cani del San Bernardo*, per ricordar soltanto i due lavori giovanili che portarono la notorietà, potevano notarvi qualche scorrettezza anatomica. Il giovine pittore intese che le belle doti naturali avevano bisogno di nuova disciplina; s'adattò a frequentar l'ac-

E. Dalbono: Un voto alla Madonna del Carmine (frammento).

E. Dalbono: Nuvoloni d'autunno.

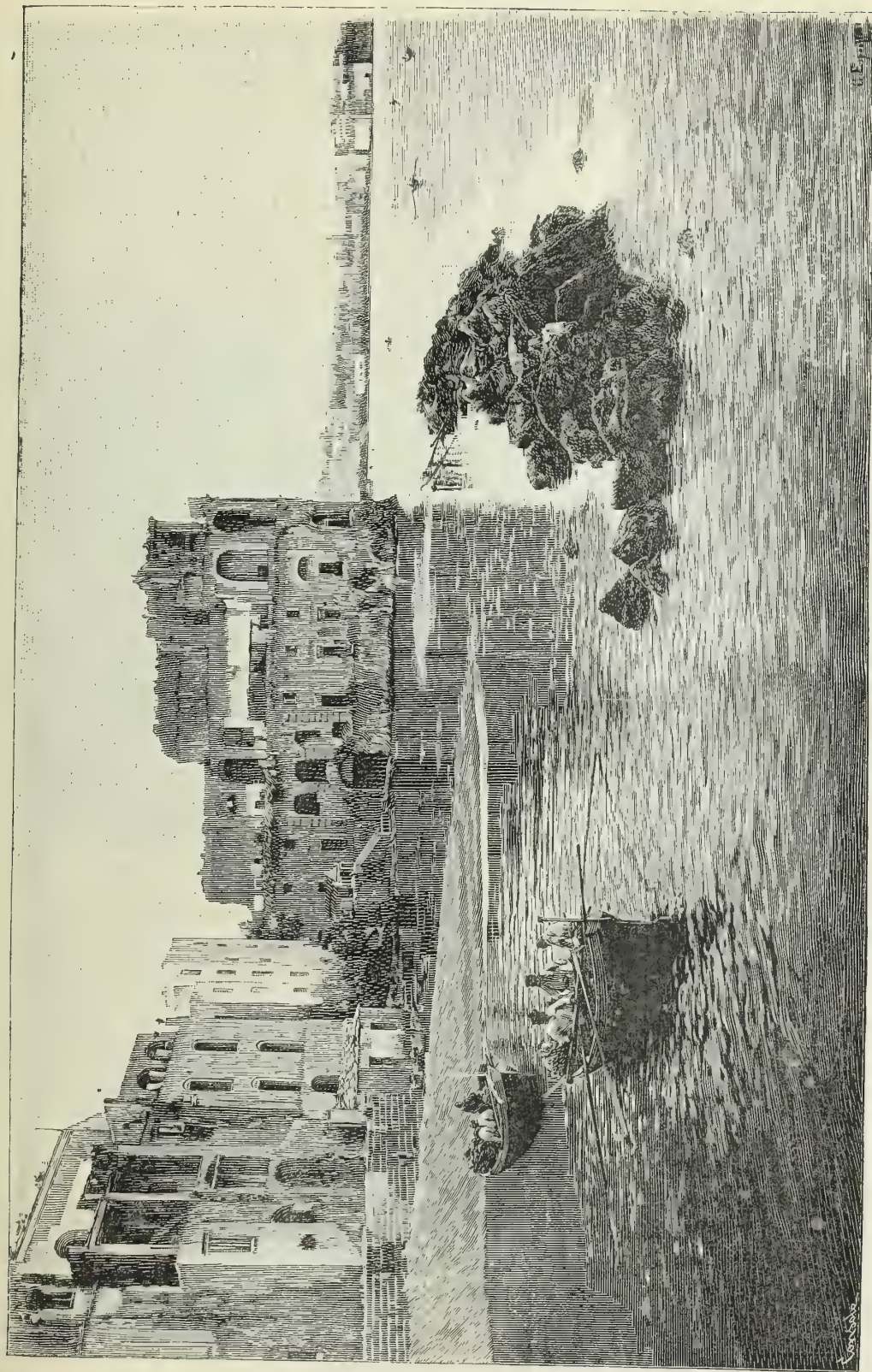
cademia, a studiar con minuzia degli animali, a formare il quadro con l'aggiunta di graziosi particolari, di accessorii capaci di giovare alla composizione e a poco a poco, acquistandosi il favore delle classi aristocratiche che in Inghilterra hanno particolare affetto agli animali domestici, percorse anche le varie tappe della gloria ufficiale. Presto ebbe la nomina di socio aggiunto, poi quella di membro della Reale Accademia e intanto la ricca, originale galleria dei suoi quadri si andava formando: gli dava inspirazione la vita di Scozia, da cui traeva i soggetti per belle e mosse scene di caccia. Ora la partenza, ora il ritorno, ora qualche episodio, ora qualche tipo di animale favorito, ora qualche gentiluomo campagnuolo, circondato dai fidi compagni dell'agguato porgono occasione al Landseer di sfoggiare la sua abilità nel ritrarre fedelmente i gruppi su lo sfondo pittoresco dei grandi parchi, o nel formare qualche scenetta di genere, di gusto talvolta umoristico. Proprio l'artista ha saputo penetrar quel tanto d'anima, che é nei cavalli è nei cani; rendere l'eleganza delle loro movenze, la bontà riconoscente che hanno negli sguardi.

Non v'è persona un po' colta che sfogliando albi e giornali illustrati, non si sia imbattuta in qualcheduno dei quadri del Landseer, le cento volte riprodotti da traduttori assai fedeli; è dunque il caso di sfuggire ad una lunga nota di titoli che nulla significherebbe.

Un dei quadri più celebri ha per titolo: *Un membro onorevole della società umana*, ed è il ritratto d'un maraviglioso cane di Terranuova le cui benemerenze giustificano l'ammissione della brava bestia nel consorzio umano e nel tempo stesso il capriccio del pittore.

Un altro quadro popolarissimo è *L'esposizione della legge*. Un bel barbone bianco è seduto su di un seggiolone e posa gravemente la zampa destra su le pagine aperte d'un gran libro. Attorno è una quantità di cani, attenti alla solennità: il barbone ha proprio l'aria cattedratica, lo sguardo acuto e raccolto d'un vecchio presidente di Cassazione. Nel fondo due bracchi paion ragionare tra loro poco soddisfatti di ciò che il presidente espone; un segugio nero ha in bocca un messaggio importante ma non osa interrompere il discorso e aspetta pazientemente. E, nel gruppo, ogni fisonomia ha un'espressione particolare: un bassotto ascolta raccolto, questo levriero sembra allungare ancora il muso sottile con un sorriso ironico; questo cane da pagliaio guarda il vecchio barbogio come se dicesse: « Ma credi proprio di darla a bere a noi? »

Il Landseer ha fatto numerosi scolari in Inghilterra e fuori: anche molti dei caricaturisti tedeschi specialisti per tali scene di animali si sono inspirati ai quadri insuperabili del geniale maestro.

Con questi caratteri, dunque, per merito di questi artisti, la pittura inglese doveva dare il primo impulso verso lo studio del paese fatto con criterii nuovi. Forse il progresso si sarebbe ugualmente ottenuto, ma non può negarsi che la mostra dei paesisti inglesi nel 1824 a Parigi fu l'occasione di un diverso orientamento anche per i pittori francesi. I quadri del Constable fecero tale impressione che il Delacroix in quattro giorni volle ritoccare e modificare il suo *Massacro di Scio*; tra i francesi forse Paolo Huet aveva presentito la via nuova quando l'esempio del Corot lo incoraggiò a mettervisi risolutamente.

G. Esposito: Palazzo di Donn'Anna.

Occorre aggiungere che il tempo trascorso tra le prime esclamazioni sentimentali, i primi slanci d'affetto di Gian Giacomo verso le bellezze della natura e questo momento aveva fatto perder la spontaneità a tale tendenza. L'amore della natura era diventato una convenzione e un luogo comune nè più nè meno delle finzioni neo-classiche imposte dal novo Cesare. Gli artisti inglesi servirono a far ricordare che la natura è come un'innamorata che non vuol essere trascurata: che le montagne, i fiumi, le boscaglie, i mari non debbono servire soltanto di sfondo alle passioni umane ma rivelano ar-

G. Pennasilico: Pascolo sul Lago Maggiore.

dori, letizie, malinconie proprie, in istanti indimenticabili di commozione divina. Il paesaggio anche in Francia non deve esser più come agli occhi dei Watteau e dei Fragonard uno scenario elegante e pittoresco, non come agli occhi dei Davidiani un parco solenne o una fuga di nobili colonne, ma dovrà susurrare a chi l'interroghi l'intimità sua.

Or dunque mentre, come abbiamo veduto, il romanticismo trionfava, la foresta di Fontainebleau accolse all'ombra delle quercie secolari, dei faggi alti ed annosi il gruppo di pittori di paesaggio che per i primi dovevano in Francia studiarne e renderne l'anima.

Giorgio Michel è tra loro un precursore; Paolo Huet, il Cabat non hanno ancora la voluta sicurezza; con Camillo Corot prima, con Teodoro Rousseau poi, la scuola di Fontainebleau può dirsi formata e aperto l'adito a nuovi progressi nella pittura di paese.

S'intende bene che nè gli inglesi, nè questi francesi si erano posti in capo di esser rinnovatori e di creare un'arte diversa d'un tratto, come la Minerva cara alle fantasie mitologiche: studiosi delle forme già evolute si accorsero che la natura è inesauribile come interpretazione e si provarono ad

interrogarla ancora cercando di dimenticare in che modo era stata interrogata in passato. Perchè un artista possa creare, il passato non deve esistere per lui se non come punto di partenza.

Guardate il COROT (1796-1875). Anche a lui la borghese testardaggine paterna impedisce lungamente di seguire la voce dell'intima vocazione: e nei rari momenti di permesso, corre al Louvre a bearsi nella vista del Poussin e del Lorenese. Quando finalmente può esclamare «sono pittore anch'io!» viene in Italia, si incanta al fascino della campagna romana e torna in patria con tele chiare che si chiamano il *Colosseo,* il *Lago di Nemi* e in cui sembrano ripalpitare le acque tra i giuncheti e le liane leggere che si avvolgono ai tronchi degli alberi. La quiete della sua dimora campestre a Ville d'Avray gli suggerisce gli *Studii*, la *Pastorale*, la *Baccante*, e soprattutto il *Mattino*... lo spiazzato, nel bosco, è tutto illuminato dal chiaror diffuso del cielo sereno in cui si delineano i rami leggeri; e la gioconda ridda delle ninfe è appena un leggiadro particolare nel gran quadro di letizia mattinale.

E di questo poeta avrebbero voluto fare un negoziante di pannine! Non lo tennero a forza dopo i corsi del Liceo a misurare le stoffe in un magazzino sino a ventisei anni? Fortuna che al-

Francesco Paolo Michetti: Il voto (alla Galleria d'Arte Moderna, in Roma).

lora il giovine ebbe abbastanza energia per imporre la propria volontà e gettò via il metro e le forbici per il pennello e la tavolozza. Certo le lezioni del Bertin e del Michallon non erano adatte a svegliare il genio, ma il ge-

Marco Calderini: Caduta di foglie.

nio ha pur bisogno delle nozioni elementari di tecnica. La rivelazione è dovuta al nostro benedetto paese; qui il Corot trova sè stesso, sente che il suo temperamento è adatto a penetrare la poesia delle mezze luci, dei crepuscoli vaporosi; si tratti dei chiarori opalini delle albe che a mano a mano si van tingendo di rosa o dei pallori di viola che presto daran luogo alle tenebre.

In queste sfumature il Corot riesce eccellente; e una tinta pallida diffusa in un aereo profilo di nubi all'orizzonte, gli basta per animar le sue tele d'un raggio della malinconica poesia dei tramonti, quando il giorno lentamente sembra cancellarsi dalla vita e sparire, dileguare portando via con sè tutte le speranze che non son fiorite, al suono lontano e attenuato d'una campana che piange.

Teodoro Rousseau (1812-1867) percorreva intanto insieme a Giulio Duprè (1811-1889) tutte le terre di Francia in cerca di boscaglie romite, di foreste che serbino intatto nel loro seno qualche angolo tranquillo d'ombra e di mistero. Questi poi, che lavorava all'Isle-Adam, prende a compiacersi di belle verdi e vaste praterie, sparse di piccoli stagni, popolate da candidi e pacifici buoi; quegli consacra quasi tutta l'opera alla foresta di Fontainebleau, ricordando le gaie gite giovanili, vivendo come se comunicasse intimamente colle creature vegetali al pari d'un asceta del trecento: il suo pennello rievoca la freschezza, l'ombra, il silenzio della cara foresta prescelta *(La Brina, L'entrata della foresta)*, mentre quello d' uno dei compagni, Narciso Diaz (1809-1876); si compiace anche di ritrarre gli spiazzati soleggiati e le radure su cui gli ultimi rami del bosco allungan l'ombre. Questi artisti non avevano solo ingegno, ma anche cuore. Giulio Breton riandando le memorie della loro

giovinezza narra tratti delicatissimi del modo con cui i più fortunati soccorrevano gli altri. Così la *Brina* del Rousseau fu acquistata per ottocento franchi da Costante Troyon (1810-1865), autore del *Ritorno alla fattoria*, dei *Bovi che vanno al lavoro*, tele coscienziose e vivaci.

Altri nomi si affollano in questo ricco periodo accanto a quelli dei due grandi maestri Corot e Rousseau. Ecco tra i fedeli amici di Barbizon, il villaggetto che tutti li raccolse nell'ombra amica del bosco, Jacques Brascassat (1805-1867) che fu non solo paesista ma studiò gli animali e specialmente i tori con intelligenza amorosa; ecco Harpignies che si allontanò dagli amici per recarsi a studiare le regioni settentrionali della Francia; ecco infine Daubigny (1817-1878), datosi tutto a soggetti di paesi semplici, dalle ampie linee in cui i particolari sono sottoposti a una grande impressione generale.

Fuori del gruppo di Fontainebleau si svolgono altre forze notevoli; oltre Duprè, Huet, Troyon già rammentati bisogna ricordare Luigi Français (1841-1897) « artista amabile ed elegante non riscaldato però da ardor di passione Français, dice il Breton, pone a segno i paesi, prepara i fondi, dispone le masse, ricama i particolari; fila i rami degli alberi; vi fa filtrare un raggio di sole sottile e tepido dalle carezze scherzose; con quanta destrezza rintaglia

Carlo Follini: Silenzio.

una foglia trasparente, un anemone, e il raggio iridescente ne sfiora con una carezza i pistilli risvegliati ». *Dafni e Cloe* del Français ha sollevato a suo tempo la stessa ammirazione del *Giardino di Beaujon* di Cabat (1812-1878), pittore corretto e coscienzioso.

Accanto a questi paesisti vi è il gruppo di pittori d'animali: Carlo Jacques (1820-1881), attesta ancora il Breton « spiegò un grande ingegno negli ovili

A. Tavernier: Ultime gocce.

e nei pollai; ne conobbe mirabilmente i costumi e le figure rese talvolta con un pennello un po' tristo, un po' scuro; ma sempre con carattere giusto ».

Gian Francesco Millet (1814-1817) è stato forse il primo a nobilitar dinanzi agli uomini così come per nascita sono nobili di fronte al creato tutti gli umili che vivono, operano, soffrono e muiono ignorati per le fatiche della gleba nella rude e sana semplicità loro.

Formatosi da sè lontano dai classici e dai romantici, e vicino piuttosto ai pittori di Fontainebleau, ha lasciato un'opera vasta di glorificazione del lavoro campestre. Le sue figure hanno proprio la rozzezza contadinesca; le prime, anzi, erano inspirate a tale esagerata rusticità che gli venne mosso il rimprovero d'averle fatte più volgari e grossolane del vero. Ma sono sposate al vasto e luminoso orizzonte dei campi da un sentimento così solenne della natura che si avvicina alla religiosità. Il *Seminatore* un po' enfatico, *L'Angelus* melanconico, le *Spigolatrici*, le *Tosatrici di montoni*, le *Cardatrici di lana* hanno figure così create e fondi così fatti che non la cedono per nulla ai paesi degli altri maestri di Fontainebleau. Giulio Breton, nato nel 1827, è da paragonarsi al Millet per la scelta dei soggetti, che interpreta in modo assolutamente diverso. Il Millet fa del lavoro agricolo risentir tutta la pena; le creature del Breton paion godere di questa loro attività, che si svolge nelle terre benedette di Normandia e di Bretagna.

Quello che i paesisti del 1830, su l'impulso dato dagli inglesi avevano ottenuto in Francia, ottennero da noi a fatica, con ritardo ed in momenti diversi alcune anime innamorate della verità e della bellezza eterna del pae-

V. Cavalleri: Flora alpina.

saggio italiano. Gli occhi dei nostri pittori erano stati per secoli chiusi agli splendori del cielo e del mare, alla giocondità delle piante e dei fiori: la campagna era servita come ai poeti ad esser popolata di ninfe e di fauni, dopo che un cipressetto timido aveva osato affacciarsi di tra le architetture gotiche o della rinascenza nei quadri dei primitivi.

Queste anime innamorate furono Filippo Palizzi, Antonio Fontanesi, *i macchiauoli fiorentini*: essi videro con sincerità la natura, la patria fu assai grande per loro. E per la via da loro dischiusa altri si posero, cui bastò il sereno orizzonte aperto sul Tirreno cerulo, o sull'Adriatico pallido, e chiuso dai verdi colli che si staccano dagli aspri fianchi dell' Appennino, agli altri le Alpi ridissero il gran poema della montagna, ad altri ancora le pianure lombarde ripeterono l'incanto della vicenda nelle stagioni mentre il fascino della laguna attrasse nella cerchia magica anche fantasie d'artisti nati fino ai confini segnati da Dante. E tutti questi pittori hanno detto — ricordo i versi del Lemoyne in gloria degli olandesi — quel che dovevano esprimere, con linguaggio sincero, preciso aggraziato, in qualche pagina felice dove ognuno può leggere prendendo parte all'incantesimo che li avvinse; hanno terminato con fede intensa opere luminose, gioconde, e lasciano in eredità all'avvenire piccoli angoli di questa nostra terra rischiarati da un raggio d'arte. Dimodochè il moto, incominciato in Francia coi romantici, proseguito da noi, forse come un ultimo cerchio della grande ondata romantica, forse per la fioritura spontanea degli ingegni sparsi e desiderosi di luce mentre si maturavano le condizioni atte a favorir questo progresso, assunse, allorchè veramente divenne diffuso e generale in Italia, la schietta fisonomia di una rivoluzione verista.

Guglielmo Ciardi: Raggio di sole.

La rivoluzione fu grande e salutare: il mutamento fu di quelli radicali per forma non solo, ma per contenuto; di quelli che, d'un tratto, slargano gli orizzonti e lasciano tracce indelebili. Dai finestroni delle accademie era entrata, irruente e baldanzosa, la luce; e il raggio di questo aprile novo aveva chiamato fuori all'aperto tutti gli artisti.

La sincerità che aveva inspirato gli olandesi in modo da rendere l'intima e segreta fisonomia delle quiete dimore familiari e la tenera poesia del focolare, avrebbe d'ora innanzi tentato di penetrare l'eterno mistero delle bellezze di un'alba, d'un tramonto, d'un tronco d'albero attorto e rigido che d'improvviso fiorisce con gemme rosee e candide su la pallida serenità dei cieli primaverili, la tristezza delle foglie ingiallite riddanti pei sentieri d'autunno come sogni e speranze morte.

La vittoria del verismo s'annunziava sicura e doveva esser durevole; perchè questo v'ha di consolante, che nell'arte come nella vita, il trionfo è dei sinceri. La battaglia fu lunga e lenta, simile a quella dei periodi che i tedeschi chiamano di *Sturm und Drang*. Ma poichè la causa era buona, accadde ciò che era fatale e necessario accadesse. Gli ingegni saldi e forti si maturarono, sbollirono gli ardimenti giovanili, le esagerazioni scomparvero, la tempesta s'acquetò e le opere dei migliori poterono affermarsi con quelle fattezze placide e sicure che son la più bella espressione dell'arte (1).

E guardiamo rapidamente ai maestri del gran movimento italiano, accennando qui a coloro che trattarono il paese specialmente, ma anche a quanti seppero sposarvi le figure di cui è ambiente naturale.

Filippo Palizzi (1818-1899) sopportando a disagio il giogo della artefatta pittura accademica in cui dominavano un Oliva, un De-Napoli, un Costanzo Angelini, un Bonolis, cui succedeva il Cavaliere Gabriele Smargiassi, se ne allontanò interamente. « Lontani dall'Accademia e disprezzati dai riveriti e riconosciuti maestri — scrive Guglielmo Aurini in uno studio che tende a dimostrare come il verismo sia nato propriamente in Italia — vivevano varii altri pittori pei quali unica fonte di guadagno era la riproduzione della ridente natura, del cielo, del mare, dello scintillante mare napoletano. Vivevano essi quasi esclusivamente a Posillipo dove il Pitloo nel 1832 aveva voluto creare una scuola libera che potesse mettere in pratica quanto gli era negato poter fare nell'insegnamento ufficiale. Ma la cosa non diede soddisfacenti risultati: invece di creare artisti, la scuola di Posillipo e Mergellina creò i pittori commerciali. Eppure la necessità di rappresentare continuamente oggetti, dove i compratori volevano rivedere e riconoscere luoghi noti ed ammirati, costringeva questi pittori a guardare e riprodurre tutto con attenzione e verità. Dovendo inoltre dipingere paesaggi e architetture con scene di costume o animali si videro nella necessità di piantare le loro tele all'aperto, al sole, al vento, a quel *plein air* che i francei saffermano sia una loro esclusiva invenzione ».

Giuseppe Ciardi: L'anima della notte

Il Palizzi sentiva troppo altamente di sè per diventare un pittore mercante e si diè tutto allo studio sincero della natura e specialmente degli animali così felicemente riuscendovi da esser paragonato dal Willard al celebrato Landseer. *Le Cacce*, *Dopo il Diluvio*, gli *Effetti di primavera* si ricordano tra i suoi quadri principali; la sua *Foresta* alla Galleria Antica e Moderna di

(1) G. Menasci. Gli artisti livornesi nell'ottocento, 12 Marzo 1900.

Firenze è forse troppo buia, ma ha gli alberi mirabilmente disegnati. Alla Galleria d'Arte Moderna di Roma il Palizzi può benissimo studiarsi nello sviluppo dell'indole sua, in tutte le maniere della sua viva, gioconda operosità. Certo il pittore eccelle negli animali, ma ha sguardo acuto da comprendere ogni altra bellezza naturale, scabri profili di alberi nudi, e frappa vellutata di boscaglia; non tralascia di studiar la figura umana e ciò che in essa soprattutto lo colpisce è l'espressione particolare resa da lui con tecnica semplice e sobria rara a quel tempo. Quando il lieto risveglio artistico che ora anima il nostro paese, avrà maggiormente diffuso l'interesse per questi studii e per le cose belle, l'opera del Palizzi sarà tra quelle più ricercate e apparirà giovine e fresca come quando fiorì sotto il limpido cielo napoletano, portando già quelle particolarità regionali che poi si sarebbero anche più chiaramente affermate. Il Palizzi non è dunque soltanto un precursore, ma una forza che si manifesta con gagliardia, si svolge con sicurezza, tende a una meta certa, la raggiunge e ottiene quel risultato che il Morelli ha compendiato in poche parole:

B. Bezzi: Vaghezza autunnale.

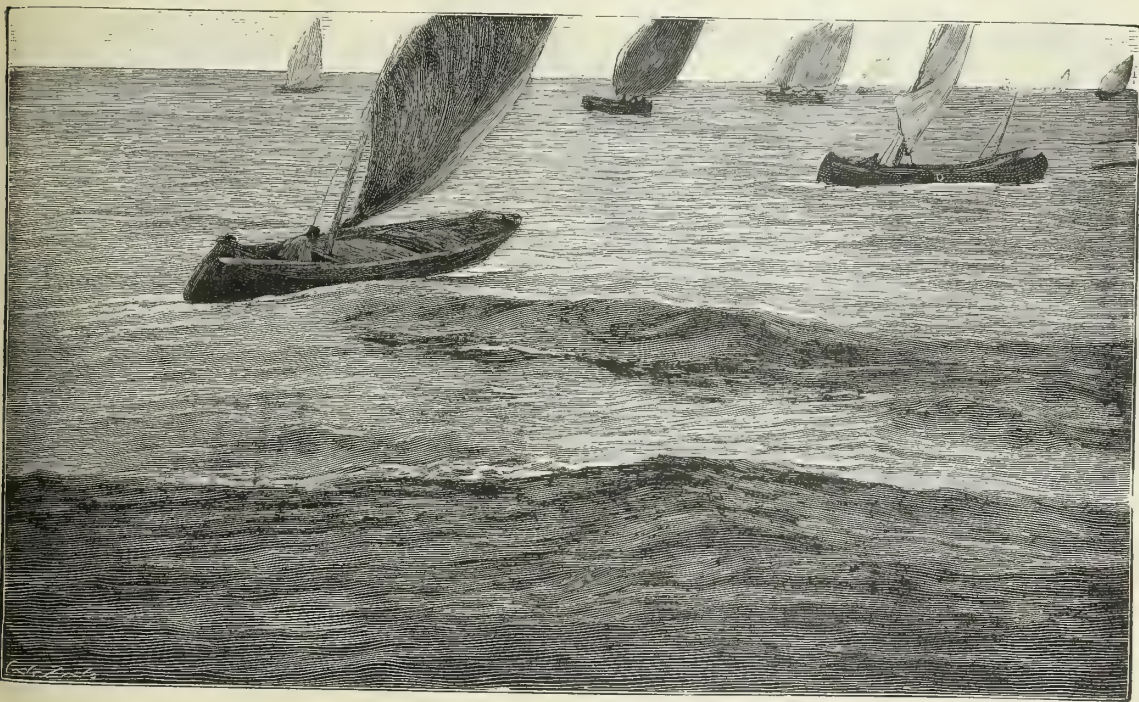
« La nostra nuova scuola partiva dalla mente più riflessiva che immaginosa di un uomo seduto in campagna col suo cassetto e la tavolozza sulle gambe ed una pecora ed una vaccarella davanti, analizzando l'effetto della luce e del colore, trovando la maniera di imitare la superficie tal quale la vedeva nel modello; — avendo egli (Palizzi) mostrate queste tele ad un altro pittore più immaginoso che riflessivo (Morelli) si venne formando un principio di scuola che a poco a poco penetrò nell'animo degli ingegni più eletti; e prima fra noi, e poi, dopo la mostra di Firenze, fu inteso dagli artisti di altre regioni d'Italia e ne venne fuori tutta una riforma combattente quel convenzionalismo accademico contrario alla scrupolosa e assoluta ricerca del vero ».

La sua attività come paesista, le date tra cui questa attività si svolse fanno sì che qui convenga di rammentare Achille Vertunni già ricordato; emulò il Palizzi e seppe trasfondere in varii paesi, cui fu rimproverata qualche monotona ripetizione, la solenne tristezza di certe giornate romane (*Campagna romana in primavera*, *Paludi Pontine*, *Maremma romana Le Rocce di Astura*). Il ricordo delle pitture storiche dipinte da giovane con libero estro romantico condusse sovente il Vertunni ad animar queste sue vedute campestri con figure mosse in qualche episodio drammatico.

Morelli e Palizzi dunque, con l'esempio loro, con l'insegnamento nella rinnovata Accademia, in cui parve veramente che aleggiasse uno spirito ar-

tistico giovenilmente gagliardo, giunsero all'ora opportuna, conquistarono presto le simpatie dei discepoli e da questo momento i pittori meridionali napoletani di paese divennero un manipolo brillante innamorato degli splendori del suo cielo e del suo mare, avvinto alla malia del duplice azzurro infinito; le singole forze si raccolsero incoraggiate da una Promotrice di cui nel 1878 fu eletto presidente il Palizzi.

Rammentar tutti questi artisti è impossibile: il loro tratto particolare è quella calda luminosità di colorito che hanno saputo rapire al paesaggio e trasfonder nelle tele, negli acquerelli, nei pastelli; è quella esuberante sanità delle figure, dei gesti, si che la chiassosa festività delle riunioni popolari e l'eco delle canzoni appassionate e gioconde, sembrano risonar per incanto in queste visioni pittoresche.

Ed ecco Francesco Netti ed Edoardo Dalbono (1843) diventare i poeti della marina napoletana (*Barca di Pesca*, *Caligine*, *Pescatori d'esca*, *Nuvoloni d'autunno*, *La sera*, *Marinai che tirano una barca*) delle sue figure di pescatori; ecco Francesco Mancini ripetere il ritmo delle onde cerule che battono la scogliera, le dolci baie di Capri, (*Marina di Capri*, *Capo Pescara*,

P. Fragiacomo: Al vento.

Marina di Napoli, *Marina d'Ischia*) e questa lene musica non lo blandisce si da renderlo sordo ad armonie boscherecce, a mormorii di rivoli alpestri d'Abruzzo (*Popoli*, *Mercato in Abruzzo*, *Sito Alpestre*).

La spiaggia florida d'aranci a specchio dell'onde turchine affascina Edoardo Monteforte (*Sulla Spiaggia*, *Ritorno dalla Pesca*, *Ritorno da Sorrento*); mentre Rubens Santoro, venuto al mare da Napoli, da un paesello presso Cosenza, incoraggiato al lavoro da Mariano Fortuny non ebbe più lieto sogno se non

di rievocarne il palpito e la luce nelle sue tele (*Marina, Vedute di Procida, Marina di Napoli*). Un raggio di questa eterna poesia splendette anche in qualcheduna delle molte tele di CARLO BRANCACCIO, di ETTORE CERCONE, di EDOARDO MATANIA, di GIUSEPPE PENNASILICO, di GAETANO ESPOSITO, di ALFONSO MUZII, abruzzese, di VINCENZO MONTEFUSCO.

FRANCESCO LOJACONO studiò il paese siciliano in molte tele sparse per le pubbliche e le private pinacoteche: ecco i titoli delle principali: *Giorno di caldo, I pescatori d'ostriche, L'Ottobre, Dopo il tramonto, La Conca d'oro, Una villa ai colli.*

EttoreTito : Pescheria.

Questi pittori meridionali, ed anche gli altri artisti che abbiamo raccolto e raccoglieremo in gruppi regionali non hanno trattato esclusivamente il paese, ma quasi sempre le loro figure sono state intimamente sposate al paese stesso; quasi sempre gli artisti non hanno cercato di comporre il quadretto di genere, ma di rendere invece la pagina di vita regionale in piena luce. Poichè inoltre come abbiamo notato, e come accenneremo ancora parlando del moto in Toscana, l'evoluzione della pittura è strettamente congiunta a settentrione, nel centro, a mezzogiorno, allo studio del paese, alla penetrazione dello spirito della propria regione, ambiente e tipi, orizzonti e figure, accade che possono più opportunamente accogliersi nei gruppi regionali sorti per opera dei paesisti anche pittori, pei quali il paese servì solo di sfondo.

A FRANCESCO MICHETTI toccò la gloria innalzar la pittura di paese e di genere alla significazione compiuta d'una gente, d'una terra, dei legami che avvincono le creature umane al luogo natale. Una pagina diventata celebre di Gabriele d'Annunzio ha definito l'ingegno di Francesco Paolo Michetti, svolgendo questo concetto in modo che si potrebbe soltanto ripeter lo scrittore abruzzese.

Già nell'infanzia, aprendo gli occhi a contemplar l'aspra e fiorente bellezza del suo paese il Michetti s'era innamorato dei tipi dei suoi conterranei divenuti familiari al suo spirito e avvinti a lui dai mille infiniti legami per cui l'uomo e la terra, la stirpe e la patria formano un tutto che non si scinde mai completamente. Gli ingegni privilegiati comprendono la forza di questo vincolo, e l'arte loro se ne inspira e non si sazia di inspirarsene. Il giovine che nell' Istituto di Napoli, rinnovato come dicemmo sotto l'impulso del Palizzi e del Morelli, si provava all'arte con severa disciplina aveva innanzi

agli occhi l'orizzonte dell'Abruzzo chietino e il mare Adriatico corso da vele purpuree, tralucente nelle albe nitide, oltre la pineta di Francavilla: le figure popolane e contadinesche quei pastori e quelle giovinette, quei vecchi e tutta quella infanzia spensierata e gioconda, ridente tra le prode in fiore parevano al pittore l'unica materia degna del suo pennello. E veramente che questo mondo di imagini vivesse e fervesse nel cervello dell'artista parve sin dal 1877, a Napoli allorchè il fervore e la vita si comunicarono alla tela, e dalla tela sembrarono sprigionarsi miracolosamente innanzi agli occhi del pubblico attonito. *La processione del Corpus Domini a Chieti* levò il clamore che accompagna sempre le rivelazioni. Quel quadro affascinante per i colori vivaci, rendeva un dei momenti tipici della vita meridionale, s'animava dello stesso soffio gagliardo che avrebbe inspirato nel d'Annunziano *Trionfo della Morte* certe pagine del Pellegrinaggio a Casal Bordino. Quelle donne, quei bambini, pigiati su le gradinate della chiesa, quegli incappati, quei montanari vestiti di panno o di velluto turchino, lacero e rappezzato, ridevano, e gridavano, e pregavano, e osannavano veramente; fumano i mortaretti, salgono al cielo i fumi leggeri dell'incenso, muoiono nello splendor della luce meridiana le lingue giallastre dei ceri... Vi sembra di udire lo scampanio festoso, lo scoppio delle bombe.

Francesco Sartorelli: Bassa pianura.

Imaginate, dopo questa esplosione di chiassosa giocondità, una tela spirante letizia serena: la *Primavera dell'Amore* sembra sognata più che veduta in una giornata d'aprile: su lo sfondo ceruleo dove l'acque e il cielo si confondono in un lungo abbracciamento è un intreccio di rami floridi: e belle giovani, donne fiorenti e corpicini rotondi di fanciulli dicono tutto il piacer della vita in un gaio giorno primaverile.

L'artista si è affermato: *la Domenica delle Palme, i Morticelli, le Pescatrici di Tondine*, saranno tante tele accese di colorito, trattate con tecnica personalissima, con pennellate vigorose, rapide, in cui si sentiva tutta la foga d'un'impressione schietta, profonda, tanto sicura di sè da volersi imporre ad ogni costo alle impressioni e alle visioni comuni. L'artista si era affermato, ma non era di coloro che son paghi del primo trionfo e che non sentono il bisogno di progredire. Gli orizzonti e i paesi prediletti lo attrassero ancora ed ancora egli prese a studiarli amorosamente rintracciandone i lineamenti e le espressioni tipiche. Nelle tempere che maravigliarono la folla degli accorrenti alla Mostra milanese dell'ottantuno, ricantavano la canzone luminosa, marine soleggiate, pinete verdeggianti, riapparivano figure virili e femminili che resero l'Abruzzo popolare in Italia e fuori con la interpretazione michettiana. Nè il pittore interruppe mai questa serie di *studii*, di cui il *Voto* rappresenta il massimo risultato sin qui da lui ottenuto. Chi entra nella penombra della sala della Galleria nazionale romana crede entrare in una cerchia magica. La tela grandiosa fissa col tocco fremente e nervoso tutto lo slancio fervido di un popolo ancora credente e superstizioso come in età remote, verso il cielo della religione. La folla estatica è raccolta in una chiesa innanzi ad un reliquiario verso cui movono, carponi strisciando sul pavimento la lingua alcuni fedeli. Per qual miracolo la scena evocata ha su chi guarda lo stesso effetto del vero, e qualchecosa di più che il vero non potrebbe dare? Le macchie di colore paion tumultuare. agitarsi, come per creare . . . in modo che usciti fuori nel pieno moto della vita moderna ci perseguita ancora.

Con Francesco Paolo Michetti può chiudersi questo breve accenno ai paesisti del mezzogiorno d'Italia. Vediamo ora con la stessa necessaria rapidità come la stessa evoluzione del paesaggio si sia delineata a settentrione.

ANTONIO FONTANESI (1818-1882) rappresenta il punto di contatto del genio italiano con le conquiste che gli inglesi e i francesi avevano già fatto, specie nel paesaggio, compiendo con la tecnica e con l'inspirazione schietta ciò che era stato il sogno dei nostri grandi antichi negli altri generi.

Dopo aver studiato in Italia dopo aver combattuto con Manara, il Fontanesi si recò a Ginevra, dove presto ebbe appreso dal Calame ciò che questi poteva insegnargli: l'abilità e la sicurezza del disegno. A Parigi nel 1855 fu in contatto con tutti i pittori di Fontainebleau, a Londra nel 1865, vide come i due grandi più volte rammentati avevano compreso la letizia del verde e la poetica mobilità dei cieli... Dietro queste tre date segnate qui aridamente. come in un dizionario biografico, nei vent'anni di giovinezza che esse comprendono, intera è l'evoluzione d'un alto ingegno personale che appropria tutti gli elementi nuovi e li plasma, che fonde tutto quest'oro nel suo crogiuolo e lo batte e vi fa rifulgere la sua medaglia.

Dall'arte il Fontanesi ebbe una sola grande soddisfazione; quella di poter trasfondere nei discepoli con la parola, con lo sguardo, col lavoro in comune sul vero, il sentimento poetico che tutto l'animava. La gloria cominciò veramente a splendere solo su la tomba di lui.

La sua tecnica fu sempre varia, sempre espressiva. Queste parole del Fontanesi rivelano in gran parte il suo pensiero e la forma: « Che cosa è il finito?

Quando si dipinge con commozione, non si può contare e sfumare ogni pennellata come farebbe un operaio meccanico. L' arte non si fa col compasso alla mano e se qualche pennellata va di traverso, che monta purchè vi sia la

T. Signorini: Mercato vecchio.

luce? Sarà sempre preferibile un uomo anche con le scarpe sporche a un cadavere profumato coi guanti bianchi. Là dove non vi è vita, non vi è poesia. Nelle produzioni dell'arte si debbono contare le qualità della mente prima di quelle della mano; dove queste sarebbero contate prima in un ricamo in cui tutto è fattura e nulla più ».

Ora, il pittore ha saputo trasfondere nei quadri a olio, nei deliziosi disegni a carbone questa *commozione* di cui parla. Vedete il *Guado* ad esempio, simpatico taglio di paese che vi pone sott'occhio un gruppo di grandi alberi che gittan vaste ombre su l'acque chiare d'una calda riviera: nel fondo son colline assolate. Una linea di bianche giovenche levando alte le teste, si tuffa con lente movenze nelle acque basse; altre giovenche vengono spinte dall'ombra delle piante al guado, da una fanciulletta. E ogni albero, ogni fronda, ogni figura, ogni raggio di luce contribuisce alla gran nota di pace data dalla serena imagine campestre perchè l' artista ha colto l'intima poesia di ogni particolare e l'ha resa nella giusta misura perchè si fondesse con l'assieme. Vedete il *Ritorno del Pascolo*, *In Solitudine*, *Novembre*, *Aprile*, il *Mattino*, la *Sera*, cercate anche nei piccoli studii, nei rapidi disegni e troverete che l'anima dell'artista è sempre stata unita a quella dalla natura ritratta.

Il Fontanesi venuto a Firenze per la mostra nazionale del 1861, dove aveva esposto cinque paesi, che il Signorini, il Martelli, il Banti lodarono senza riserve, ebbe amichevoli rapporti col gruppo dei *macchiaiuoli* non solo, ma con quanti pittori erano allora convenuti a festeggiare la risorta arte italiana.

Vittorio Avondo ed Ernesto Bertea già avviati a trattare il paese secondo le vecchie formule, seguirono subito la maniera del Fontanesi e alla mostra di Torino (1889) *La Chiavica*, *Rio*, *Secco*, *Un pascolo in pianura in Val d'Aosta* mostrarono come il secondo tra loro avesse profittato del mutamento. Tra i giovani che primi si iscrissero volonterosi alla scuola destinata alla vittoria perchè voleva la libertà e la sincerità fu Amedeo Ghesio Volpengo. (*Un mattino a Bastia di Mondovì*, *Sera presso Clavesana*, e furono col Ghesio, il Pasquini, il Bussolino, il Caglieri, il Monticelli, e Marco Calderini (1850).

Questo pittore unisce a una singolare energia di tocco una profonda delicatezza di sentimento, predilige i parchi abbandonati e i paesaggi autunnali e sembra averne penetrato l'anima tanto da renderne la pace e la malinconia. *Le statue solitarie* (Galleria nazionale d'arte moderna a Roma).

Le solitarie statue che mute
appaion tra le allèe misteriose
ricordano le antiche età perdute
nel tempo e le recenti morte rose.

Giornata di pioggia, *Tristezza invernale*, *L'ultima neve*, *Colori d'ottobre* sono tra le molte finissime tele, già accolte nelle gallerie nostre, quelle che forse meglio esprimono l'ingegno così personale del Calderini.

Intorno al Fontanesi si strinsero poi altri giovani pittori del Piemonte: Carlo Follini che cercò anche orizzonti diversi da quello natale (*Campagna napoletana*, *Canal Grande*, *Sui monti*) il Cabutti, il Piumati, Domenico Bologna (*Dopo Vespro*, *Tramonto*, il *Tanaro*), lo Stratta che si volse alla pittura di genere, Carlo Pollonera, (*Canavese*, *Aprile*).

E tra gli scolari di quel momento si fece presto notare per ben determinate qualità personali, visione felice, sobria e sicura tecnica impressionista Clemente Pugliese-Levi (*Il mercato del pesce*, *Mattino nuvoloso*, *Fieno maturo* *La Dora*, ecc.). In questa classificazione per gruppi regionali certo egli è tra

coloro che meglio esprimono i caratteri del suo paese: l'aspetto non lieto e ridente e talvolta un po' aspro del Piemonte, che nelle pitture di Luigi Chialiva si illegiadri alquanto specie pelle figurine femminili. Altri piemontesi che si affermarono di recente con studii coscienziosi delle loro terre, delle lor rudi montagne furono Andrea Tavernier, Vittorio Cavalleri, Antonio Mucchi, Pilade Bertieri, Viani d'Ovrano, Carlo Fornara. I Gignous Eugenio e Lorenzo, dalla nativa Savoia trassero a Milano, ed il primo specialmente, allievo del Cremona, si rivelò paesista finissimo; il suo nome evoca la visione di belle tele inspirate agli ubertosi piani lombardi che ebbero a loro descrittori Giorgio Belloni, rivelatosi può dirsi alla mostra veneziana del 1889 (*Settembre*, *Tempo triste*, *Torna il sereno)* Emilio Gola già ricordato. Pompeo Mariani dagli orizzonti del parco di Monza, venne a trattar poetiche marine della riviera ligure scegliendo a preferenza la vita animata dei porti. Emilio Borsa portò nella pittura di paese, i pregi che lo avevan

L. Gioli : Piazza d'armi.

fatto notare tra i pittori di genere. Molte altre leggiadre tele di paese lombardo, mi si affacciano alla memoria col loro carattere proprio, come rievocarle qui, adesso?

È il momento di accennare a Venezia, studiata come paesaggio, studiata nel cerchio magico che si forma tra il cielo e le acque, tra la porpora dei tramonti e l'oro delle cupole, tra le vele chioggiotte e lo specchio verdolino della laguna.

Marius de maria seppe, su lo sfondo scenico delle architetture veneziane in una notte lunare, far cantare armonie che ora hanno accenti di dramma shakespeariano, ora di ironica e sentimentale canzone mussettiana e illuminò il vero, d'un raggio di fantasia. Guglielmo Ciardi cantò le albe d'argento diffuse su la laguna, e trovò il modo di raccogliere la poesia veneziana in una vela di bragozzo che palpita al vento tra cielo e mare: e Pietro Fragia-

COMO la fece aleggiare in cento tele che son tante liriche di quella lirica schiettamente marinaresca che non ha ancor in Italia il suo poeta.

ETTORE TITO dai fulgori della marina siciliana venne a ritrarre la lunga ondata adriatica coronata di spume bianche e avvolgente nella linea bellissima corpicini ignudi di fanciulli e agili corpi di adolescenti. Con BARTOLOMEO BEZZI il cielo e l'acqua riprendono il lor dominio e il pittore si prova a seguir tutti i capricci delle nuvole, le strane forme i riflessi di luce, e tutta questa mobilità rispecchiata dalla acque. Un lombardo, FILIPPINI, studiò di Venezia i vecchi muri cadenti, i canali quasi abbandonati, le finestrelle da cui s'affaccia la nota viva d'una pianta di geranio; lo ZANETTI MITI cercò di crear nuovamente l'aspetto un po' triste della laguna, i suoi ultimi lembi, le basse arginature; il punto dove l'acqua e la terra si confondono quasi e infine FRANCESCO SARTORELLI portò spesso in varie mostre forestiere una nota festeggiata di queste ineffabili armonie veneziane.

Con LEONARDO BAZZARO le figure chioggiotte tornano a dominare su lo sfondo caratteristico del paese: e son figure chioggiotte quelle che dànno simpatica rinomanza al goriziano ITALICO BRASS. MILLO BORTOLUZZI trevisano si inspirò sovente a soggetti alpestri: tra queste sue tele fu specialmente festeggiata quelle della mostra di Torino nel 1896, *Luce d'oro, Sovra ai monti, al piano, nel cielo e nei covi il vano regna.*

A Roma ove fu lungo il dominio, della pittura storica, l'anello di congiunzione col paesaggio verista è dato dal Vertunni. Ma non pochi pittori vennero a contemplar profondamente la solennità dell'Agro romano. GIOVANNI COSTA fu tra questi innovatori e gli studii da lui esposti negli anni che corsero dal cinquanta al sessanta lo mostrarono studioso coscienzioso e geniale del vero. (*Barca peschereccia*, *Donne dell'Ariccia*, *Battitura del grano*, *Riposo dei marinai*, *Un effetto di scirocco*). Poi il Costa si volge alla pittura di genere (*Debardeuse*, *Costume dell' impero*) ENRICO COLEMAN si provò a rendere le vaste praterie, irte di ciuffi di giunchi, e di brughiere e di macchie tra cui corrono mandre di cavalle e trovò linee sicure ed espressive per cogliere il carattere di questi animali e le figure dei lor guidatori: si rivelò nell'ottanta a Torino (*Entrata del bosco*, *Escursione al Monte Semprevivo*, *Inondazione delle campagne romane*). FILIBERTO PETITI dal nativo Piemonte, prescelse gli orizzonti del paesaggio romano, le macchie presso il mare, le terre acquitrinose della Maremma (*Spiaggia di Fiumicino*, *Maremma*, *Mattina presso Marino*).

ONORATO CARLANDI (1848) dalla pittura storica, dall'episodio militare trasse qualità per interpretare i paesi più varii. Ma la poesia grandiosa del Lazio, dei suoi orizzonti in cui si profila la vertebra gigantesca di qualche acquedotto romano; i parchi maestosi delle ville patrizie con le siepi alte di bosso e di lauro tagliate a regola dalle cesoie, con bianche statue quasi nascoste tra il fogliame e stagni, e gore verdeggianti di ninfee ritrasse in morbidi pastelli ARISTIDE SARTORIO.

Nei nomi di ADRIANO CECCONI scultore, di VINCENZO CABIANCA pittore del veneto, di CRISTIANO BANTI e sopratutto di TELEMACO SIGNORINI si afferma il movimento di battaglia per il vero in Toscana. Questi artisti furono sovrani dispregiatori di ogni accademia, combatterono non solo coi quadri.

Taluni di loro furono scrittori disinvolti e vivaci di critica d'arte e di poesia satirica come il Signorini e il Cecconi, ed ebbero a compagno e divulgatore del verbo Diego Martelli, simpaticissima figura di gentiluomo e d'artista che aveva il dono raro di intuire genialmente lo spirito che aleggia in ogni cosa d'arte e di parlarne in modo da dare al contenuto aristocratico e profondo una forma facile e quasi popolare. Questi artisti i cui profili, con arguta caricatura, furon tracciati dal Signorini stesso in un gustoso libro (*Caricatu-*

G. Fattori: L'ultimo colpo.

risti e caricaturati al caffè Michelangiolo) si chiamarono *macchiaiuoli* poichè derivavano la tecnica da quella maniera francese che poi doveva dar carattere al moto degli ultimi anni del secolo. E se in quei primi momenti la *macchia* cioè l'*impressione* non trionfò come forma e s'ebbe il danno e le beffe, a questi artisti è dovuta in massima parte la diffusione dell'amor del vero, dello studio all'aperto di tutte le aspirazioni che su, nel settentrione, Fontanesi e giù nel mezzogiorno Palizzi avevano nutrito. Si ebbe così il paese toscano reso in tutte le sue singolari bellezze, con accento schietto e semplice, popolato dalle sue bonarie figure, coi suoi cieli non intensamente azzurri e palpitanti di luce come i cieli meridionali, con le colline grigie d'ulivi e roggie di vigneti. La nostra regione fu corsa e percorsa in ogni parte, frugata in ogni angolo da artisti che vollero penetrarne la bellezza particolare, dalle giogaie alpestri e nude, dai campi giocondamente verdi, alla marina il cui orizzonte si incendia di mirabili tramonti, e non badarono a disagi, a

fatiche, a disillusioni, paghi se agli occhi loro e pel cuor loro la dolce visione paresse sorrider dalla tela.

Tra i pittori della prim' ora Cristiano Banti (1824) non ebbe molta fortuna quando da ammanierate tele storiche si provò a ritrarre il paese e le figure che all'ambiente paiono sposarsi; e se nemmeno Telemaco Signorini (1834-1901) ebbe la fortuna che l' opera coscienziosa e infaticabile si meritava, potè almeno negli ultimi anni della sua vita veder riprese dai giovani, con ardore di battaglia, quelle idee per cui lui giovine aveva combattuto: e i titoli delle sue opere bastano ad attestarlo: *Sole di sera a Setignano, Sole di mattina, Presso il tramonto, Sole di Agosto, Autunno, nei Campi ecc.*

F. Gioli: Paesaggio.

Insieme al Signorini ed agli altri sarebbe ingiusto non ricordare Serafino de Tivoli, il Sernesi, Silvestro Lega, artisti varii di valore e che ebbero nel moto la parte che ad ognuno di loro spettava secondo le qualità loro.

Il De Tivoli fu principalmente quegli che con parola calda e vivace parlava agli amici delle conquiste già fatte dal genio latino in Francia con lo studio intimo del paesaggio. A Raffaello Sernesi, tra le file garibaldine fu tronca l'esistenza giovanile e con essa le liete speranze che avevan fatto concepire i suoi primi saggi. Animo fiero e sprezzante d'ogni cosa che non fosse generosa e buona ebbe Silvestro Lega, le cui tele i cui pastelli sono ricercatissimi per la franca e vivace espressione. Ma il bravo artista visse quasi miseramente. Breve fu la vita di Giuseppe Abbati, finita anch' essa in modo sciagurato.

Ecco i nomi degli antesignani. Alcuni tra essi hanno lasciato opere grandi in cui vive ancora un raggio dell'ingegno loro: altri e il Signorini ne è forse il tipo più schietto, hanno maggior valore come agitatori e eccitatori di idee. A sentir parlare il degno artista in quel suo studiolo di Piazza Santa Croce a sessant'anni passati con lo stesso ardore che lo aveva infiammato da giovane, c'era da intendere come fosse stato capace di formarsi seguaci, di assumer la parte d'araldo e di impegnar la battaglia, celiando, discutendo, affermando tra un paradosso e l'altro una chiara e limpida verità d'arte.

Al gruppo dei *macchiaiuoli*, agli antesignani del moto verista in Toscana appartiene anche un veterano glorioso: Giovanni Fattori.

Giovanni Fattori ha fattezze originali che si affermano dal bozzetto più piccolo alla più gran tela. Egli predilige i soggetti militari, la brulla e ondulata campagna maremmana, le mandre di cavalli correnti liberamente così come la strofe del Carducci le dipinge: e pochi sanno meglio di lui cogliere il moto scomposto e sbrigliato dei gruppi d' animali, o la mischia

di drappelli nemici o il galoppar rapido di un manipolo di cavalieri (*Attacco alla Madonna della Scoperta*, *Montebello*, *Custoza*, *Mercato di cavalli*, *Carica di Cavalleria*, ecc.). In una tranquilla boscaglia d'ulivi che hanno i tronchi e i rami segnati con rigido contorno nero, passano coppie di candidi bovi, lungo le prode erbose passano gruppi di contadinelle, o per le vie di campagna, mentre non lontane si disegnano le case di qualche villaggio, si affollano i nostri contadini dalle vesti pulite e sbiadite per il mercato (*Mercanti di pecore*, *La marca dei puledri*, *Il riposo*). Un angolo di paese, una figura rugosa di vecchio, segnata con pochi tratti, presso un tronco nodoso, e con una lontana linea di colline ondulate per orizzonte....

Ecco, tutta la Toscana campagnuola balza dall'opera di questo sereno ed operoso vegliardo.

E almeno per la scelta dei soggetti hanno affinità col Fattori, Luigi Gioli e Ruggero Panerai; il Gioli ama e intende i cavalli, e ne sa esprimer gli aggruppamenti pittoreschi nei nostri campi militari, le lunghe file per le vie campestri riarse e soleggiate; con questi motivi, di preferenza, Ruggero Panerai, ebbe alcune tele giovanili franche e schiette d'espressione, in cui qualche scena militare fu ritratta con molta verità e con quel fare piuttosto largo che è tra le sue doti d'artista. E la produzione di questi due

N. Cannicci: Vita tranquilla.

pittori è ricca dei buoni studi di cavalli; sieno polledri che colla criniera al vento si sbizzarriscono in galoppi frenetici tra gli sterpi della pianura maremmana; sieno cavalli da corsa al riposo sulla pista o cavalcature signorili che un groom in mezza livrea tien fermi nel viale d'un parco.

Niccola Cannicci (1846) sa trovare nelle nostre campagne la nota idilliaca, cogliendo dal vero leggiadre figure infantili e branchi di animali, sul pendio delle colline, su i prati ammantati di verde e scintillanti di fiori; poi vela queste scenette e l'orizzonte con una trasparenza leggera tra il grigio e il verdolino che è come l'impalpabile atmosfera. Sia il *Ruscello in Prima*-

vera, sia il carro dei bovi avviato *Ai campi* da cui spira la quiete dell' alba ancora grigia, sia la *Montagnola senese*, nell'aria tagliente del decembre, siano le fanciulle che apron le labbra alla *Canzon di Maggio* in cui è tutta l' ingenua grazia di un quattrocentista, o la musica semplice del *Ragazzo pastore*, o la *Capra nutrice* o cento altre vedute simpaticamente tagliate, in tutte è l'aria aperta, il fresco profumo del verde, l'indefinibile nota propria della campagna toscana.

Francesco Gioli è un innamorato delle boscaglie, delle macchie, delle marine e del popolo nostro nelle sue tipiche figure. Artista coscienzioso egli imprime a questi sfondi di paese, a queste creature vedute sotto il ciel di Toscana un carattere di personale finezza che non fa per nulla perdere la particolarità dell'ambiente. Tra molti quadri festeggiati di Francesco Gioli è tipica forse la tela delle *Boscaiuole di San Rossore* in cui il pittore ha reso con evidenza il caratteristico paesaggio della macchia reale, in uno di quei larghi spiazzati dove il terreno giallastro si veste qua e là di aridi sterpi, e di cespi di un verde metallico, affrontando non poche delle difficoltà che presentava la riproduzione non già di un gruppo, ma di varie figure isolate, poco variate nelle attitudini e nell'assieme e vincendole tutte.

Le figure campagnuole continuano a dominar sulle tele di Egisto Ferroni; hanno il colorito non già scialbo ma raddolcito come se si fossero sposate alla pallidezza di qualcheduna delle nostre albe penetrandone anche tutta l'indefinibile poesia; e le *trecciaiuole* e i contadinelli di Signa rivissero in attitudini graziose ma non leziose in molti quadri di cui sarebbe qui inutile fare il catalogo. La stessa importanza se non maggiore assume il campagnuolo toscano per Filadelfo Simi, pittore inspirato dalla poesia che sa trovare nei soggetti scelti, disegnatore accurato, coloritore sobrio; in talune delle sue tele vi è spontanea quella gentilezza che anima i nostri primitivi; ed è carattere colto nelle peculiarità della gente, nell' atmosfera particolare della regione, non voluta imitazione. Arturo Faldi ha col Simi stretta parentela per affinità di soggetti; il paese è qui diventato il semplice sfondo di figure affettuose come in *Attesa*, in *Tempo piovoso*, in *Gelosia*, di gruppi di figure vivacemente atteggiati come nel *Ritorno dal Battesimo*, al *Lavatoio*, come in *Tornando dalla festa*, e nella *Processione dell'Imprimeta*.

Ruggero Focardi, Alfonso Testi, Raffaello Sorbi meriterebbero più che il ricordo del loro nome, tanto è l'amore che han posto nel rivelare le bellezze del paesaggio toscano compiacendosi non solo di note generali, ma studiando con analisi minuta e intelligente il particolar sentimento dell'angolo di terra più umile. Sembra che questi pittori gentili abbiano amato quella mirabile pagina di Victor Hugo, in cui descrivendo il mondo che può raccogliersi in un breve spazio di terra, il poeta vi affisa raccolta tutta la bellezza dell'universo.

I Tommasi di Livorno sono anche essi un'operosa dinastia ed hanno, insieme a qualche tratto di fraterna somiglianza cogli altri pittori toscani qualche lor proprio lineamento; Adolfo Tommasi da una serie ricchissima di tele coscienziose e intimamente studiate nel paesaggio toscano ed emiliano accolte in varii musei italiani e forestieri, da vaporosi pastelli che intendono rendere

i giuochi mirabili dei tramonti sulla marina livornese è giunto a tentare la pagina poetica della leggenda cristiana con una *Sacra Famiglia* già diffusa da una genialissima lastra; e forse la particolarità di Adolfo è la sana ed alta glorificazione delle più meschine e necessarie opere umane, della attività degli umili lavoratori; sieno essi i poveri *scalpellini antignanesi* sudanti alla monotona fatica sotto la sferza della canicola, mentre il martello batte in cadenza i minuti dell'esistenza dolorosa, sieno i navicellai nerboruti dell'*Alsaio*, curvanti le spalle al traino della barca obbediente, o le donne inchinate ad ogni piè sospinto a raccogliere i frutti della terra. Angiolo Tommasi ha

Adolfo Tommasi: L'alasio.

sentito specialmente la nostra marina e si è provato a rendere anche gli idillii e i drammi cui serve di sfondo (*Mare, Emigranti*); egli ama il terreno nativo con affetto di intelligente figliuolo e si compiace di ritrarne la superficie appena agitata dallo *Scirocco* o la lunga ondata coronata da un riccio di candida spuma che rimane *Dopo il libeccio* e che affrontando la scogliera bassa vi si rompe contro largamente e si disfà in una diffusa rete movente di schiuma biancastra. Altri quadri *Studio dal vero, Benedizione, Gabbrigiane, Ultime vangate* mostrano che il pittore intende e rende ugualmente gli orizzonti terrestri.

Ludovico, il più giovane dei tre Tommasi, con tocco più leggiero, in tele meno ampie va cercando più addentro al segreto di un paese, alla delicata sfumatura dell'ora.

Eugenio Cecconi è pittore eccellente di scene di caccia: accurato disegnatore specialista per gli animali non ha in Italia chi gli contenda la palma nel dipingere il fido compagno nell'agguato, nell'intenderlo, nel variarne il tipo. Debbo sfuggire ancora l'elenco arido di titoli di quadri (*Braccaioli maremmani, Partenza per caccia grossa*) e non so come dar l'imagine di queste

pitture del Cecconi che tanto efficacemente esprimono il carattere della nostra maremma, gli atteggiamenti dei suoi abitatori, e l'affacendarsi per la caccia.

Ai toscani di nascita unisco un toscano d'adozione: Angiolo Torchi lombardo (1856) che ha spesso scelto il nostro paese a motivo di studii felici, già da qualche anno risolutamente trattati con vivace impressionismo.

Qualche felice impressione di campagna fiorentina espose a Parigi (1889) a Torino (1896) Luigi Levi. Cesare Ciani è un allievo del Fattori che da studii di paese pregiati è passato a quadri di genere e di ritratto.

Il gruppo dei paesisti toscani è così vasto e ricco che certo ne ho dimenticati: ma mi ero imposto uno sguardo sommario e la ricerca delle tendenze più significative. Non ho accennato ai giovanissimi, a quelli che ora si accingono all'arte con la fede serena dei vent'anni, con le promesse più liete; si abbiano l'augurio di amare il nostro paese come lo hanno amato questi padri loro, questi loro fratelli maggiori ed abbian fermo coraggio per la via lunga e faticosa. Fra i toscani dovrebbe per nascita e per i primi studii ricordarsi Plinio Nomellini di cui dovremo dir poi; tra i giovani che seguon con varia fortuna e con varie tendenze a studiare il paese toscano sono Guglielmo Micheli, Francesco Fanelli, Raffaello Gambogi.

La breve rassegna ha toccato il termine; e ancora le varie figure che ho appena sfiorato mi si presentano assieme in semplice e fraterna compagnia.

Pensate alla preziosa raccolta che dovrà pur farsi un giorno in Roma nostra scegliendo per ogni regione la tela più eletta che meglio sembri esprimerne lo spirito e gli aspetti. Tutto il bel paese dalle Alpi, ai lunghi confini marittimi potrà esserci ricondotto sott'occhio in breve spazio, nelle sue liete sembianze, recando imagini che sono tra le più care ai nostri affetti.

Riprendiamo dall'Inghilterra ad accennare alla varia fortuna del paese.

Mentre i prerafaeliti si studiavano di render l'impressione della natura rendendola con minuziosa delicatezza, ad altri paesisti sorrideva l'ideale di coglierne la poesia indeterminata osservando i suoi aspetti più maestosi, i varii effetti di luce, le trasparenze dei cieli, gli specchi delle acque. I laghi e gli stagni ebbero artisti che spiegarono come l'anima loro fosse data dalla luce e dal vento; dai raggi che rendon possibile la riflessione continua del cielo corso dalle nubi; dall'aria che fa palpitar la superficie tranquilla; i pittori inglesi fecero intendere come le acque e il cielo siano in continua comunione di spirito, avvinti sempre tra loro dal vincolo impalpabile della luce che li affratella, li rende somiglianti l'uno all'altro, diffonde su e giù le stesse tinte pallide o vive. I nomi di Macallum, Harway, Edwards, Whittaker si affacciano alla memoria evocando il paesaggio inglese della prima metà del secolo; ma non vi è modo di ricordarne altri. Lo Chesneau, nell'opera già citata, ne fa un coscienzioso elenco accompagnato da quello di altri pittori, che oltre il cinquanta si giovarono a lor volta dei progressi fatti dalla scuola francese del trenta e in Inghilterra si chiamarono impressionisti. Altri col nome di naturalisti collo studio coscienzioso della natura miravano a renderne gli aspetti senza l'elemento poetico personale che cercavano di diffondervi i

prerafaeliti. I Macbeth, gli Hunter, i Whirter, i Fraser, i Crawford in Iscozia erano i precursori della giovane scuola che inspirata ai vecchi maestri inglesi doveva esser così vivamente acclamata al cader del secolo.

E mentre gli incisori in legno e in rame perfezionando la lor tecnica, lavoravano di buon animo alle infinite riproduzioni di questi quadri, un altro genere di pittura cominciava a fiorire che si ricongiunge ai disegni coloriti dagli artisti del settecento come ad esempio il Rooker, l'Hearne (1744-1834). Col Cozens (1752-1799), col Girtin (1773-1802) l'acquerello può dirsi trovato; il Turner gli dà base definitiva, suscettibile di gradazioni e di forme indefinite per modo che la nova maniera trova i suoi cultori speciali, in artisti che hanno genialità di concetto, capacità di concepire la giusta macchia di colore e renderla con brio e sicurezza su la carta. La prima società di acquerellisti inglesi fu fondata nel 1805 e il genere si è felicemente diffuso in Europa. David Cox (1788-1859) Copley Fielding (1787-1855) John-Frederic Lewis 1805-1870), furono tra i primi e più acclamati divulgatori di questa pittura delicata ed elegante.

E. Cecconi: Donna che pesca.

Quali sono gli artisti che alla fine del secolo parvero degni rappresentanti della tradizione creata da Constable e da Turner? Varii tra essi poteron farsi conoscere ed apprezzare in Italia grazie alle mostre veneziane. Alfred East è un pittore grandioso e sereno capace di evocare scene tranquille e solenni della vita campestre inglese. Nel 1897 quel suo boschetto rispecchiato della acque d'un lago era animato da spiriti di classica georgica; campeggiava su lo sfondo un pastorello intento a suonar la siringa mentre il compagno l'ascolta e il piccolo gregge pascola tra l'erbe.

Varie grandi tele dell'East non hanno altra nota poetica se non quella che emana dal paesaggio. Henry Davis dà l'impressione che qualchevolta in lui l'artista si compiaccia di correggere il vero invece di riprodurlo fedelmente; tuttavia *Al fresco*, una proda lieta di verde su cui pascolano calme pecore, *Intrusi*, delle giovenche, che calpestano una prateria tutta fiorita, sono quadri che attestano una sicura e franca tempra di paesista. Villiam Hulton, il

Peppercorn, il Weiss, hanno dipinto paesi nei quali talvolta più che l'azione diretta dei grandi maestri inglesi si avverte lo studio del paesaggio intimo dei francesi. Giorgio Carlo Haitè è un poeta lirico del paesaggio: *Le foglie devono cadere e gli ultimi germogli avvizzire*, *Messaggio d'Aprile a Maggio*, *Crepuscolo*, *Luna sorgente* attestano uno sforzo personale e la serietà d'un lavoratore coscienzioso.

Vedremo poi, nel capitolo ultimo, con quali caratteri particolari abbia preso a svolgersi il paesaggio scozzese.

Il paesaggio è gloria degli Olandesi non meno della pittura di genere. Dalle pitture già romantiche di Artus van der Neer, illuminate da pallidi chiari di luna o da purpurei riflessi d'incendio alle semplici e luminose tele di Iacob van Ruysdael, e di Meindert Hobbema ai gruppi idilliaci di Adriano van de Velde, ai paesi animati da figure e da pacifiche mandre di Alberto Cuyp, e di Paolo Potter il seicento olandese tratta tutti i varii soggetti che si ricongiungono al paese, senza tralasciare lo studio speciale delle cacce, e dei cavalli compiuto genialmente dal Wouwermann, delle marine fatto da Ludolf Backhuisen e da Van de Velde il giovine; Alberto von Everdingen perfino viaggia in Norvegia per ritrarre siti alpestri.

Così l'Olanda precorre altre nazioni nella rivelazione della bellezza naturale come le ha precedute nello studio delle scene intime e familiari. Questo piccolo e laborioso popolo ha fatto in breve tempo il giro delle idee più semplici e schiette e si è contentato nell'arte e nella vita della felicità che si trova nella cerchia dell'orizzonre patrio; e per mantenerla ha amato e lottato, ha riflettuto profondamente.

L'ottocento, lungi dal perdere le tradizioni delle scuole, le ha fatte più vivaci, ne ha diffuso e resi più attraenti i caratteri. Dalle marine di Hendrik Wilhelm Mesdag (1831) che sa l'arte di rinnovar come la natura uno stesso soggetto con infinite sottili sfumature, alle verdi praterie di J. H. Leonard de Haas (1832), — con una parentesi per le pitture di un artista che subì l'incanto di Venezia, Carl van Haanen, si giunge alla simpaticissima dinastia dei Maris, infaticabile nel ritrarre i quieti aspetti del paesaggio olandese, gli animali domestici, con una semplicità di mezzi che sorprende e fa pensare.

Il Neuhuys, B. J. Blommers già ricordato, il Ter Meulen sono gli artisti che più rappresentano la tendenza a mantener l'arte avvinta alla tradizione. Ma questa tendenza non ha in Olanda carattere di regresso perchè la tradizione è fatta di sano e schietto amor del vero: di quell' amore calmo e tranquillo che risulta dalla lunga contemplazione, dalla dolce consuetudine. Una di queste piccole tele ridenti basta a rivelar l'indole del popolo presso cui è sorta. Friederich Apol ha studii effusi di tristezza universale; Friedrich Du Chattel si compiace piuttosto delle caratteristiche marine olandesi, W. H. Jansen dedica l'attività a vedute di Amsterdan, velate da una nebbiolina grigia e trasparente; Evert Pieters lascia talvolta il quadro di genere cui deve fama per minute pagine di paese, G. Poggenbeek, T. Mesdag, H. Van der Veele, W. B. Tolen, B. Van de Sande aggiungono pregevoli tele al ricco patrimonio della pittura di paese in Olanda

Mesdag: Il ritorno dalla pesca.

In confronto agli altri paesi d'Europa, la Germania non è ricca di pittori di paesaggio: questo genere sarà apprezzato in Germania e trattato con criterii moderni solo dopo il gagliardo moto della *Secessione*.

All'alta Baviera chiedono i motivi Edoardo Schleich (1812-1874) e Adolfo Liez (1826-1883) che inspirato alla scuola francese, avvia nel novo indirizzo Ermanno Baisch, Gustavo Schoeleber, Giuseppe Wenglein. Il berlinese Edoardo Hildebrandt (1818-1868), è festeggiatissimo per certi suoi

vivaci paesi di varia inspirazione: Paolo Meyerheim (1842) apprende dal padre ma più dai belgi e dai francesi la tecnica dei suoi fini paesaggi.

A Düsseldorf il paesaggio prende a rinnovarsi col Lessing da noi già ricordato come pittor di genere e di storia: e lo interpretano così largamente e genialmente Giovanni Guglielmo Schirmed (1807-1863), (*Paesaggi di Düsseldorf*, 1849. *Studii Svizzeri, la Jungfrau, Tivoli, Paesaggi della Campania*), Andrea Aschenbach (1815) cui sorride il paesaggio presso le rive del mar del Nord, ora sereno, ora agitato. Osvaldo Aschenbach (1827), che cerca negli orizzonti italiani, nella maestà delle vallate svizzere quell'inspirazione che la patria non sembra riesca a porgergli. Altri paesisti degni di nota a Düsseldorf — dove si è svolta la mirabile tempra di marinista del norvegiano Hans Gude — sono il Dúchen (1841), e il Kröner (1878), che cercano di non iscompagnare lo studio del vero da un'accurata elezione di soggetti.

Riccardo Kaiser che vive a Monaco, Karl Hartmann con tele vivaci di colorito, Harnachei marinista geniale. Franz Hoch evocatore efficace di campagne (*Strada di campagna*) Hermann Urban, ricercatore di effetti di luce sono forse quelli che paion meglio comprendere il novo spirito della pittura di paesaggio.

Non diverse furono le sorti dell'Austria; e qui dovendo ricordare appena appena i principali paesisti austriaci non può tacersi di Federico Gauermann (1807-1802). Oggi le tele di questo pittore che amò sinceramente la natura e cercò di ritrarla con la maggior verità non possono più incontrare il nostro gusto. Al loro tempo piacquero e parvero innalzarsi dal livello comune. Tempra più raffinata ebbe Giacomo Emilio Schindler (1842-1892) intese e rese con finezza poetica gli aspetti più malinconici del paesaggio, innalzandolo dalla rappresentazione pura e semplice del soggetto all'espressione di un sentimento generale, (*Giornata d'autunno, Pax, Aus Woerishofen, In primavera dopo la tempesta, Aus Blankenberg*).

Roberto Russ (1847), è paesista che ha acquistato bella fama con vedute tratte da orizzonti diversi e condotte maestrevolmente. Ricordo i *Mulini a vento presso Amsterdam*, *Veduta presso Méran*, *Dal Passeierthal*, *Porta Furba su la via di Frascati.*

Carl Hasch, Carl Onken, Gottfried Seelos, L. E. Petravits, Gustav Ranzoni, Hugo Charlemont, Johann Kautsky, Leo Littrow, E. I. Schindler, Adolf Kaufmann, molti altri pittori si dedicarono con amore a ritrarre le vedute così belle che offre l'Austria, i tranquilli laghi della Carinizia e del Salisburghese, le vallate della Stiria, le boscaglie folte, i dintorni civettuoli della capitale; ma in generale l'Austria sentì in ritardo la simpatia per il paesaggio, ed in ritardo seguì i progressi tecnici richiesti da questo genere.

Le sorti del paesaggio ungherese furono verso la metà del secolo affidate a Carlo Markó pittore coscienzioso, diligente, minuto le cui vedute eran troppo dipinte per dar la sensazione della realtà. Poi non vi furono artisti la cui maniera di dipingere si staccasse notevolmente dalla pittura comune se non forse Carlo Telepy. Ma già la mostra parigina con cui si chiuse il secolo e più ancora le nostre di Venezia e di Budapest (1901) rivelarono

una generazione di artisti in cui splendono qualità nuove e tra i quali potrà maturarsi il genio capace di dar l'opera robusta e singolare. Questi potrebbe essere il KATONA che sa rendere con energica franchezza l'espressione del paesaggio danubiano, o il KERNSTOCK il cui quadro l'*Alzaio lungo il Danubio* godè fino dal primo apparire una simpatica popolarità, mentre con altre belle promesse danno a bene sperare EBNER DEAK, KARZDI KORACS, FERENC OLGYAY, PALLYA.

Dei russi debbono ricordarsi il PEROFF (1833-1882) il WASSILIEFF (1850-1873) il KLODT (1832). Tra i più giovani sono il BENOIS (1852), e VLADIMIRO-SCHERESCHEWSKY (1863), che ritrae paesi dei dintorni di Brestilitowsky di cui si ebbero saggi anche tra noi. Il KHOLDOWSKY e l'ENDOLLGOUROFF ritraggono con finezza e verità luoghi della piccola Russia.

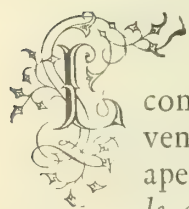
In tal modo si è diffuso per l'Europa tutta un genere di pittura che può dirsi conquista dello spirito moderno. Non che le età precedenti avessero ignorato il paese. Ma il medio evo lo aveva il più delle volte relegato nelle prospettive; la rinascita lo aveva asserito con caratteri classici. Liberato dai precursori olandesi, viene dall'età barocca e più ancora dalle accademie settecentesche ridotto a sfondo scenico or galante ed or pastorale: il secolo decimonono lo ha novamente redento ed affermato. Abbiamo visto la fase romantica e quella verista; dobbiamo ora vedere quali aspetti abbia assunto in ultimo, insieme agli altri generi di pittura.

Olgyay Ferenc: La prima primavera.

« La vita » pannello di sinistra dell'ultimo trittico di G. Segantini.

V.

La ricerca della luce — L'idealismo moderno.

Il chiaroscuro classico — Gli impressionisti francesi da Manet agli ultimi — Whistler e gli americani — Gli scozzesi — L'idealismo moderno — Tendenze idealistiche — I campioni dell'idealismo — Arnoldo Böcklin — La « Secessione » in Germania ed Austria: suo contenuto e suoi aspetti — Italia — Tranquillo Cremona — Giovanni Segantini: i più recenti pittori — Conclusione.

Leonardo da Vinci, nel *Trattato della Pittura* ha, si può dire, compendiato tutta la scienza che circa agli effetti di luce si era venuta accumulando fino al cinquecento. Ma i grandi cinquecentisti apersero l'adito ad un lumeggiar convenzionale pel quale *i lumi e le ombre* si vennero agghiacciando, vennero a perder la vita e la vibrazione che è la forma primitiva ed essenziale della vita stessa. Però il tesoro prezioso delle osservazioni fatte prima che la maestria del chiaroscuro sviasse gli artisti dallo studio della luce come cosa viva, era stato raccolto dagli olandesi e fatto più ricco dai naturalisti. Quindi ai naturalisti viene a ricongiungersi il supremo tentativo dell'arte: quello di riformar quasi la luce su la tela per mezzo del colore, così da riprodurne coi mezzi tecnici più varii, le vibrazioni, la trasparenza, la vaporosa leggerezza.

A questa ricerca si sposa con ardor di battaglia il nome di Edoardo Manet (1832-1883); prima allievo del Couture, questo genialissimo pittore deve considerarsi come colui che ha proseguito il naturalismo del Courbet portandolo ad un altro grado di evoluzione. I primi suoi saggi dipinti in terra spagnuola risentono anche della rivelazione del Velasquez; poi l'oscurità cede a mano a mano il posto alla luce studiata su 'l vero.

Da un lato dunque il Manet servirà a incoraggiare gli studi dei pittori del *plein-air*, dall'altro varrà a creare gli *impressionisti*, dei quali il primo accenno potrebbe forse trovarsi nel Daubigny che ricordammo parlando della scuola del '30. Il contenuto di queste scuole è lo stesso: la natura sinceramente studiata. Varia il mezzo per esprimerlo, varia l'importanza data alla luce che si vorrà, sovraneggiante, veder palpitare dalla tela investendo e avvolgendo forme e colori.

Secondo la teoria del Manet e degli *impressionisti* il pittore non altro ha da rendere se non l'*impressione* fatta dalle cose su l'organo della vista; quando in natura da lontano si guardan gli oggetti con occhi socchiusi, chè per raccoglier meglio la visione si ristringe il campo visivo, non si percepiscono plastici contorni, ma superficie con macchie di colori; non si deve dunque tracciar disegno, nè occuparsi di contorni, ma tentare con tratti, macchie, punti, col segno insomma che più sembra convenire alla tempra dell' artista e alla maggior franchezza dell'impressione, di indicar la forma e porre la giusta nota di colore. Ricordiamo qui, di passaggio, che già i romantici avevan dato al colore una parte predominante prima di accennare all'altro elemento che contribuì a fare svolgere il naturalismo verso l'impressionismo e cioè il rivelarsi dell'arte dell'estremo oriente.

G. F. Raffaelli: Il banco.

Nello studio su la *stampa d'arte*, verrà con maggior particolarità accennato, perchè in sede più opportuna, all'evoluzione dell'arte giapponese e ai varii momenti della rivelazione e dello studio di essa tra noi. Qui basta ricordare quelle date del sommario che dopo gli studî più ampi del Gonse e quelli più geniali del Pica sono ormai diventate di erudizione comune.

Dal quattrocento al settecento la pittura giapponese, riuscita a liberarsi da formule aride che han carattere di somiglianza col periodo bizantino per l'espressione convenzionalmente resa nei volti e per la ricchezza minuziosa di particolari nelle acconciature, si è affermata in due scuole; quella di Tosa e di Kano, che si compiacciono ugualmente in quadri di storia e di costume inspirati dall'aristocrazia. Gli artisti della prima scuola forse curarono con

troppa minuzia di finir le pitture disegnate con singolare eleganza e colorite con vivezza, l'altra liberatasi mediante l'opera di Naonobou, Tanyoou, Sesshuì dall'imitazione cinese, assunto carattere nazionale si fece notare per la disinvolta e sommaria franchezza dell'esecuzione. Con Iouasa Matabei, alle scuole aristocratiche si aggiunse il gruppo volgare che si compiacque di scegliere i soggetti tra le classi popolari o nell'epoca contemporanea. (Hishikava, Itshio, Moronobou, ecc.). Hokousai, vissuto sino alla metà del secolo XIX è già l'artista libero, che segue l'inspirazione personale senza pregiudizii scolastici o accademici (vedi *Stampa d'arte*). L'arte giapponese rivelata all'occidente portò il suo contributo alla formazione dei pittori che fiorivano verso il settanta: essi intesero, su l'esempio degli artisti dell'estremo oriente, che la composizione poteva esser più libera, che il disegno poteva raggiunger meglio il suo scopo accennando e indicando senza precisar troppo, senza spiegare. Malgrado poi la diversa maniera di concepire la rappresentazione grafica, gli europei poterono convincersi che, anche seguendo la inspirazione loro, erano da tentarsi felicemente, su l'esempio dei giapponesi, più chiare e gioconde armonie di colori, e doveva alla luce ed all'aria accordarsi uno spazio maggiore.

La scoperta avvenne al momento opportuno, quando cioè il Manet, per via di studii coscienziosi, perseguiti con tenace volontà, voleva giungere ad ottener quegli effetti che indubbiamente alcuni dei paesisti di Fontainebleau avevano inconsciamente divinato. E così cercava il pittore di penetrar tutte le modificazioni che l'ambiente fa subire all'impressione colorita dataci dagli oggetti, volendo ottener l'armonia segreta che si forma tra le figure e il luogo dove si trovano secondo l'ora del tempo e il carattere della stagione. Il Manet oltre a strani ma efficaci ritratti ha lasciato quadri che son come un guanto di sfida gettato in faccia alla correttezza del disegno, alla modellatura dei corpi, tra il trionfo improvviso dei colori e delle carni. (*Dejeuner sur l'herbe*, *Olympia*).

Con formula meno violenta Giulio Bastien-Lepage (1848-1884) aveva cominciato a svolgere una mirabile tempra d'artista, ma la morte precoce tolse a lui il sorriso d'altre vittorie. Traeva dal popolo figure intiere con rudezza d'accento, ma con tale innata vigoria d'espressione, da esser documento perfetto della vita e delle creature dei campi. L'attività del Lepage ha esercitato un'azione singolarissima su quasi tutti gli artisti che venivano maturando le loro forze giovanili al momento in cui la sua maniera toccava l'apice, e dalla Francia questa corrente di simpatia si sparse con le forme accennate sino in Germania in modo che per qualche tempo parve che il paesaggio e le figure dei campagnuoli soltanto fossero generi degni d'esser trattati; il che coll'andar del tempo sarebbe stata una tirannia non meno peggiore di quella delle accademie. Molti e molti pittori trovarono facile inspirazione per grandi pagine in cui sembra passi il largo tratto evocatore di Emilio Zola, o la finezza misurata e piena d'energia di Guido di Maupassant. Questi eletti fanno dimenticare la produzione farraginosa di tanti genii improvvisati che scrollarono le spalle sentendo nominare il Tiziano perchè avevano scombiccherato una distesa di verde rallegrata da teste rosse di papaveri.

Tra gli eletti è da porre Leon Lhermitte (1844) cui la giovinezza vissuta al lavoro dei campi servì per fargliene intender la vita così da ritrarla nelle tele con tratti realistici ma non goffi volutamente nè animati da un sentimento poetico personale che avesse in loro trasfuso il pittore (*I falciatori*, *La raccolta del fieno*). Nei suoi quadri cerca di esporre obbiettivamente la verità con ogni accento con ogni particolare espressione, cosa che mirabilmente ha fatto anche Carlo Cottet ritraendo la vita della gente di mare.

Per certi riguardi un pittore marinista celebre ha pur contribuito genialmente al moto che condusse l'arte francese all'aperto non solo, ma alla espressione più calda della luce.

Eugenio Boudin (1826) mostrò sin dall'infanzia tale attitudine alla pittura che la città dell'Havre lo mantenne a sue spese a studiare a Parigi:

C. Cottet: Sera d'autunno.

qui si sentì attratto nell'orbita dei paesisti di Fontainebleau e del Corot e del Rousseau in ispecial modo. Ma un pittore nato sul mare è fatalmente attratto a ripetere il fascino azzurro che lo ha incantato da fanciullo: le marine estive sotto il dominio delle brezze quiete che appena appena increspano la superficie del mare: le collere autunnali quando l'azzurro si é mutato in un color livido bieco, il riccio vaporoso dell'onda in un fiottar bianchiccio e denso. I quadri del Boudin sono sparsi pei musei di Francia: *La spiaggia di Trouville*, *Partenza per il Perdono*, *La Rada di Brest*, *La Riva di Portrieux*, *Lo scalo di Portrieux*, *La Spiaggia*, *Bassa marea*, *Alta marea*, rappresentan però forse quello che il pittore ha fatto di meglio: e naturalmente egli non si è fermato allo studio delle onde. Il pennello del Boudin ha cercato di interpretare anche la fantasmagoria dei cieli e l'unione intima che associa l'aria e l'acque nello spettacolo mirabile.

J. Sargent: Carmencita.

Il Manet aveva aperta la strada; era stato quello che i tedeschi chiamano un *Bahnbrecher*. Quanti furono coloro che si posero in cammino e quali risultati ha avuto la nuova tendenza?

La storia dell'impressionismo è stata raccolta e documentata dal Geffroy in quei volumi dove la critica è fatta agile e viva perchè vi corre la vita e che sono stati allegramente saccheggiati da molti critici d'arte moderna. Huysmans nel suo libro *Certains* dalle pagine dense e talvolta un po' contorte ha tratteggiato mirabilmente alcune delle figure più notevoli di questi artisti. E grazie anche all' opera dei critici Edgardo Degas è oggi conosciuto come il tipo d'artista più notevole e più significativo tra gli impressionisti.

Edgardo Degas (1834) ha dal 1870 abbandonato le esposizioni ufficiali e fino dal 1874 nellaprima esposizione degli impressionisti presso Nadar si è posto a capo della giovine scuola. Giulio Claretie parlando di questa mostra affermava così l'ingegno del pittore. « Il più notevole artista tra quanti hanno preso parte a questa manifestazione è Edgardo Degas; i suoi interni di teatro, di caffè concerto, le sale d'opera, le vedute di circo sono maravigliose per esattezza e verità. Ma il Degas artista di razza fa qui l'effetto d'un frate sfratato. Muove in battaglia contro il disegno con armi da disegnatore ». In tutte le successive mostre il Degas si fece notare per studii tratti dall'ambiente teatrale, ballerine, attrici, cantanti di caffè concerto; poi vennero studii di modistine, nudi trattati con efficacia ed energia scene ippiche e ritratti di delinquenti. Scultore, incisore all'acquaforte, il Degas ha una personalità artistica la cui forza e la cui originalità sono state affermate anche da critici che rappresentano le tendenze più avverse: gli è che nel dominio dell'arte è riuscito *à se tailler une province;* anche l'osservatore più superficiale, riconosce il suo tocco, la sua maniera di piantare saldamente una figurina e di dare all'attitudine più semplice, al volto più comune quel tanto di raggio psicologico che vale a rivelarne l'individualità.

Augusto Renoir con tratto più delicato, con più raffinata ricerca di trasparenze luminose in ambienti pubblici parigini, si è fatto il descrittore di particolari costumi della capitale, Gustavo Caillebotte con formule più

vicine alla pittura tradizionale che non alla macchia impressionista si è compiaciuto di scorci e prospettive strane. Jean Francesco Raffaelli figurista personale e insieme paesista geniale non è uscito nemmeno lui dalla cerchia dell'ambiente parigino. I tipi popolani della città gli han dato occasione a una serie di figure che saranno ricercate con avidità un giorno così come oggi son diffuse e note per tutta Europa; la *banlieue* gli ha inspirato impressioni grigie e malinconiche. Un villino, una via che si perde nella nebbia; pochi alberi ischeletriti che si delineano nel vapore azzurrognolo; la fiamma del gas che tremula e scintilla nella intonazione grigia: qualche profilo appena accennato ecco gli elementi che bastano al Raffaelli per comporre un quadro suggestivo.

F. Cifariello: Busto del pittore Böcklin.

La formula impressionista nel paesaggio ha per rappresentanti principali Claudio Monet, Alfredo Sisley, Camillo Pissarro, i cui primi tentativi non furono troppo felici.

Il Monet ha molto viaggiato in Francia e delle regioni più caratteristiche ha tentato di render l'aspetto riassumendo per quanto poteva in una piccola tela le particolarità più significative dei paesaggi. Nel 1891 insieme a qualche altro quadro il Monet espose le quindici tele dei *Fienili*, e di questa mostra singolare il padrino fu ancora lo Geffroy. Si tratta dello stesso soggetto ripetuto con le più delicate variazioni che l'ora e la stagione gli fanno subire. « Da tutte queste fisonomie dello stesso luogo esalano espressioni che sono come sorrisi, come lenti oscuramenti come gravità e stupori silenziosi certezze di forza e di passione violente ebbrezze. L'incanto misterioso che esce dalla natura mormora e canta qui il suo fascino colle forme e coi colori. Una visione si affina e si esalta, un pensiero erra in questi riflessi di colore che si moltiplicano gli uni per mezzo degli altri, in questa materia illuminata da scintille, da punte azzurrognole di fiamme, di zolfi e di fosfori sparsi che son la fantasmagoria della campagna ». Così lo Geffroy: e non è poco pel pittore aver suscitato questi imagini nella mente del critico.

Camillo Pissarro nel vario suddividersi dei gruppi e delle formule parigine ebbe un momento in cui si ascrisse ai neo-impressionisti, e tra coloro specialmente che si provarono al punteggiare: qui basti ricordarlo fra quelli che mossero con maggiore ardore allo studio della luce ottenendo spesso — se non sempre — l'ambito risultato di fissarne la fluidità sulla tela.

Al moto impressionista si collegano strettamente questi altri artisti.

Paolo Alberto Besnard (1849) è un curioso ricercatore di strani effetti di luce. Quanta allegria di sole, di gioventù, di vita nella sua celebre *Famiglia del pittore*! Egli seppe incontrare il favore degli artisti e del pubblico (*Sirena*, *L'autunno*) si che gli vennero affidati affreschi al Palazzo municipale di Parigi.

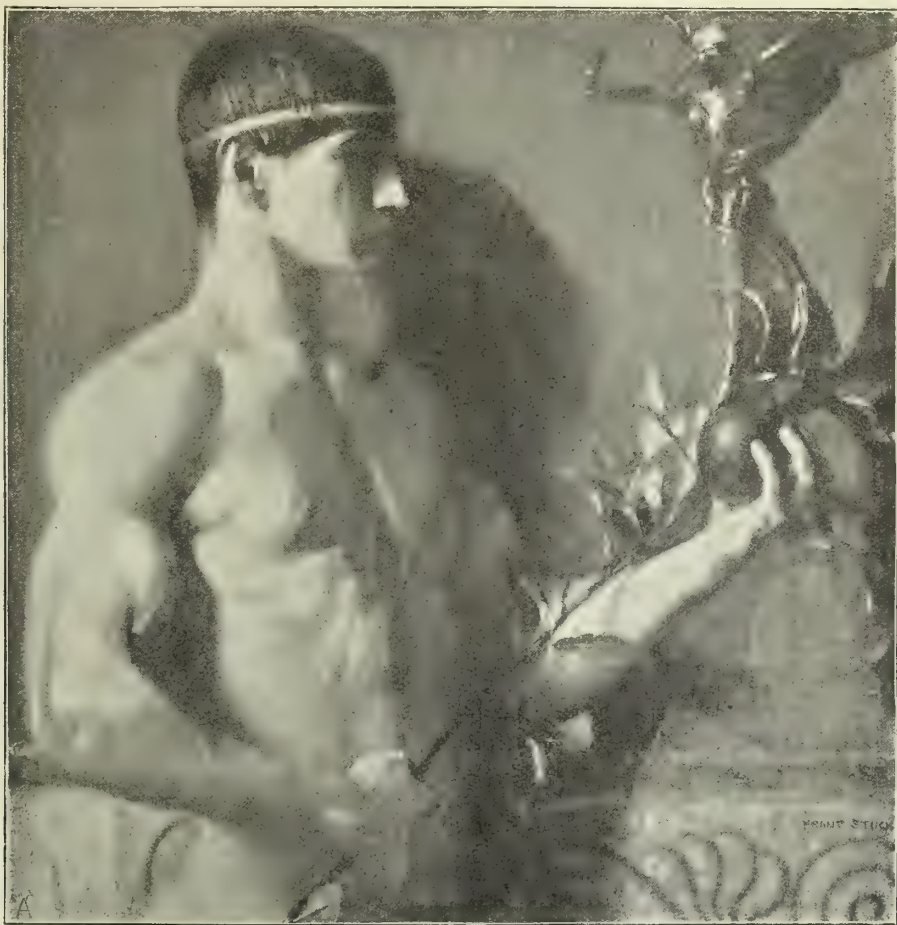
L'eco delle discussioni sollevate dalle sue decorazioni per la Scuola di Farmacia (1884) dal suo *Ritratto della signora R. J.* (1886) più noto col nome *La donna gialla* non è ancora spento. Con quelle tele vivaci, nuove come composizione, come taglio, come visione, l'impressionismo combatteva le sue più efficaci battaglie ma otteneva le più clamorose vittorie. Fino nelle severe e chiuse colonne del *Journal des Debats* André Michel constatò il trionfo: e il *Mattino della Vita*, il *Meriggio*, la *Sera*, si squadernarono superbamente nei tre pannelli del Palazzo municipale affermando una pittura schiettamente moderna, una tempra d'artista sicura della propria forza.

Eugenio Carriére (1849) è pittore di soggetti familiari e si compiace quasi esclusivamente in quelli effusi d'intima tristezza. (*Il bambino malato*, *Maternità*). Cominciò a farsi nome come ritrattista; ma la gloria data dal 1885 allorchè il pittore fu dichiarato fuori concorso col quadro del *Bambino malato*. Che scena mirabile, e come rimane impressa nella memoria! Una giovine vestita di nero seduta su di una poltrona ha in collo un piccino vestito di bianco, col visino emaciato e sbiancato che è rivolto verso chi guarda: un ragazzino si china per raccogliere un sonaglio, una ragazzina in lutto entra portando una tazza... Ecco un impressionismo che non si cura affatto del palpito luminoso. Vuol rendere il palpito del cuore umano; l'angoscia dei lunghi silenzii dolororosi che la parola non usa turbare.

Renato Billotte (1846) va cercando motivi un po' melanconici da ritrarre nei paesetti della *banlieue* parigina; scolaro del Fromentin il pittore attesta fibra delicata ed atta a sentire le sfumature di luce più delicate. Su due tele acquistate dallo stato francese: *Il tramonto sul Canale di Crozat* e *Sulla Strada di Saint André* Maurizio Hamel scrive: « La dolcezza dell'armonia raccomanda questi quadri di Renato Billotte, bagnati di pallida luce, per nulla perduti nella vaporosità del loro incanto aereo; si conserva la memoria dei fini accordi, dei fienili biondi che paiono sfumare nel crepuscolo azzurrognolo ».

Alfredo Roll, Gervex, Duer, debbono pure esser ricordati fra questi più moderni pittori per qualità schiettamente personali.

Non può negarsi che in questo moto verso la luce abbia avuto prima in Francia e poi nel resto d'Europa azione grandissima un artista americano di originalità e forza veramente non comuni. James Mac Neill Whistler

(1834-1903), Egli può definirsi come il pittore della luce nell'ombra; in una pagina vivacemente descrittiva lo Geffroy che è stato un po' il profeta di tutti i giovani pittori parigini non ha saputo definir meglio l'ingegno del Whistler se non rievocando a sua volta con parole ed imagini suggestive gli effetti d'un fascio luminoso nell' ombra, le strane trasparenze e i profili che assumono le cose bagnate in un atmosfera di nebbia, le figure illuminate della luce verdolina di fiammelle di gas incandescente o da lampade elettriche.

Franz Stuck : La vittoria.

« Pensai — scrive il Geffroy — a quei *Notturni*, d'azzurro e d'argento, d'argento e di nero quelle calate che sporgono su acque d'azzuro pallido, a quelle figure che vanno e vengono d'un nero trasparente, con qualche vestito chiaro reso con chiazze livide. Le persone si muovon realmente e assumono il contorno di piccole nobili ombre ».

Il Whistler ebbe una tavolozza fantastica così da sembrar che i suoi colori siano impalpabili come la luce, e diano agli aspetti delle cose quella atmosfera di sogno e di mistero che il raggio lunare diffonde in una notte serena. Il pittore, nato in America, doveva trovare a Londra e nei dintorni materia inesauribile pel suo pennello e mentre egli lavorava la scuola americana di cui verso il settanta non era nemmeno da parlare si era venuta

formando in parte per l'azione da lui spiegata, in parte per l'influenza di varii pittori francesi: i Bonnat, i Bastien-Lepage, i Duran.

Così mentre questi maestri educavano i pittori americani alle raffinatezze d'una tecnica già evoluta, il Whistler aggiungeva alla visione dei francesi un novo e vastissimo orizzonte, e in fondo può dirsi che l'azione del Whistler su gli americani, sia stata inferiore a quella da lui esercitata sui francesi.

I pittori americani che hanno specialmente subito il Whistler sono due: John Sargent e W. H. Chase, questi è lodatissimo pittore di paesi e di vedute e i suoi ritratti hanno espressione simpatica e affascinante eleganza e bellezza di linee; quegli tra lo studio francese e i frequenti soggiorni in Inghilterra è andato affinando una tempra di ritrattista che sceglie quasi esclusivamente modelli femminili e tratta con rara finezza psicologica i volti con virtuosità raffinata le acconciature. Come nelle pitture whistleriane, così in questi ritratti non è molto rilievo, ma le figure vengon fuori dall' oscurità con un incanto luminoso lor proprio, tra la maggior vivezza che paiono acquistare i colori e l'indeterminatezza di contorno che dà loro lo sfondo oscuro.

In W. T. Dannat oltre all'azione de'maestri francesi è facile riconoscere quella del Munkacsy: chi oltre il Quartetto la tela vigorosa che attesta la sua prima maniera ricorda varî ritratti, ma specialmente quello di una fanciullina bionda (Parigi 1889) tutta vestita di nero, con un fiocco nero nell'oro lucente delle chiome ha sempre innanzi agli occhi una fresca visione di forme e di colori. Dalla scuola del Gerôme A. Bridgman ha appreso a trattare il paese orientale e J. S. Stewart se n'è un po' allontanato pei vivaci e affollate scene di caccia a cavallo, per certi nudi femminili tra 'l verde fresco di una foresta, alla luce viva di sprazzi di sole che ormai costituiscono la sua specialità più festeggiata. Ch. S. Pearce, Johnson, Dening, Rolshoven, Story, Beckwith, Alexander. Ecco un gruppo di ritrattisti che insieme alle doti dei maestri rivelano spesso qualità personali.

Ecco due *luministi* dotati di ingegno notevole: Melchers e Walter Gay. Il primo studia gli effetti della luce viva in interni olandesi (*La Predica*, *la Comunione*, *i Piloti*); l'altro la luce blanda e attenuata dalle tende che illumina quiete figure casalinghe non troppo variate (*Tessitore*, *Filatrici*, *Topo di Biblioteca*).

Alessandro Harrison diventato celebre coll'*Arcadia* (1889) ha poi trattato pagine un po' leziose in maniera da ricordare il Bougnereau: Carlo Pearce che si fece conoscere colla *Pastorella di Picardia* (1889 Parigi). Colla *Santa Genoveffa* (Parigi 1889 Venezia 1897) ha acquistato maggior sincerità d'espressione. La pittura di paese degli americani è meno notevole dei loro quadri di figura.

J. Weir Alden si ricongiunge all'arte degli impressionisti: a Venezia la seconda mostra ebbe due suoi dipinti di cui l'uno rendeva la luce effusa d'una campagna primaverile l' altra un effetto d' inverno. Eugenio Benson si mostrò studioso del paese toscano, Edwart Herzog di campagne tedesche. Questi i resultati dei paesisti americani alla seconda mostra d'arte veneziana,

in cui nasceva naturale il desiderio di vedere da tali artisti ritratti luoghi del loro paese natale.

Nella stessa mostra comparvero per la prima volta i pittori scozzesi e d'un subito conquistarono largamente le simpatie degli amatori d'arte che ancora non li conoscevano, e il pubblico per cui costituirono una rivelazione. Il maggior numero tra essi è ascritto alla scuola di Glasgow, scuola di formazione recente che sa valersi di tutti i progressi sin qui ottenuti dall'arte, e lascia libero svolgimento alla tempra individuale dei suoi artisti. Congiunti per certi riguardi agli impressionisti, non cercano affatto di render l' esatta visione di ciò che li ha colpiti; desiderosi di suggerire a chi guarda l'intima lirica che fiori loro innanzi agli occhi e nel cuore quando s' innamorarono dell' orizzonte campestre sì da ritrarlo, affermarono così ancora una volta l'indipendenza da qualunque preconcetto estetico, da qualunque scopo che non sia la semplice comunicazione altrui del sentimento che li commosse. Lontani dunque dai prerafaeliti, gli scozzesi piuttosto, oltre gli impressionisti da

T. Cremona: Il figlio dell'amore.

cui attingono l'abilità tecnica, oltre i francesi del trenta da cui si inspirano per la nota sintetica di raccoglimento poetico che intendono esprimere, si ricongiungono a Constable e a Turner, ed hanno sopratutto comune il materiale da elaborare: l'orizzonte del paese natale. Vedendo i quadri dei paesisti scozzesi che non amano esporre singolarmente, ma collettivamente, vi ricorre alla mente qualche poesia dei *laghisti*; vi sembra che ogni pittore ne ripeta

una strofa. Il poema è uno solo: la Scozia; e i poeti si chiamano; D. Y. Cameron T. Corsan Morlon il cui *Castello in rovina* è dipinto poeticissimo, Roberto Brough in *Tra sole e luna* studiò finamente il contrasto tra la luce solare e quella lunare, A. K. Brown, ritrasse vallate ed isole scozzesi. Chi della mostra veneziana ricorda le cinque pitture di Macaulay Stevenson ha forse l' impressione più precisa, che meglio determina la scuola scozzese. Una di esse, forse la più festeggiata — aveva per titolo i noti versi. « Appena che le ombre della sera prevalgono, la luna comincia il suo mirifico racconto ». Ebbene questi paesi hanno sempre qualche cosa del fascino lunare; hanno quella incertezza di contorno che da una base reale porta a fantasticare e dà l'ala al sogno per fantasie leggere, mutevoli, portate piuttosto alla malinconia che non alla gioia.

Abbiamo così nei suoi tratti generali accennato alla ricerca di effetti luminosi che si è venuta naturalmente sposando agli studi di paesaggio verista. Dobbiamo ora indicare una tendenza affatto contraria al realismo manifestatasi durante il secolo, e che verso l'ultimo quindicennio ha avuto carattere vero e proprio di reazione, mentre si è espressa o ha tentato di esprimersi con la tecnica vittoriosa della tendenza avversaria.

Il moto ideologico della modernissima pittura in tutte le sue più variate manifestazioni ha tre campioni gagliardi. Abbiamo già parlato di Gabriele Rossetti e della scuola prerafaelita; abbiamo accennato a Puvis de Chavannes resta ora a dire di Arnoldo Böcklin, e di questo gigante solitario è opportuno qui tener parola. I tre artisti, lontani, senza vincolo tra loro, operando in ambienti diversi, fioriti da diverse culture hanno lo stesso scopo; vogliono che la pittura torni ad esprimere idee generali, sia animata da una concezione poetica, abbia anche trattando il paese, la missione di ricordare l'eternità e la grandezza della creazione. Ricongiungendosi ai primitivi italiani interpretando novamente la semplicità nobile e ingenua dei classici, ravvivando creature del mito germanico Dante Gabriele, Puvis de Chavannes, Arnoldo Böcklin combattono la stessa battaglia e sollevan lo stesso stendardo. L'artista non si pone più in disparte; non è più un semplice interprete, un fedele traduttore; è un uomo la cui anima sogna, la cui volontà vuole imporre questo sogno alla folla. E il sogno deve sconfinare dalla patria e la folla capace di intenderlo deve esser la grande famiglia umana giunta al grado di cultura del nostro momento storico.

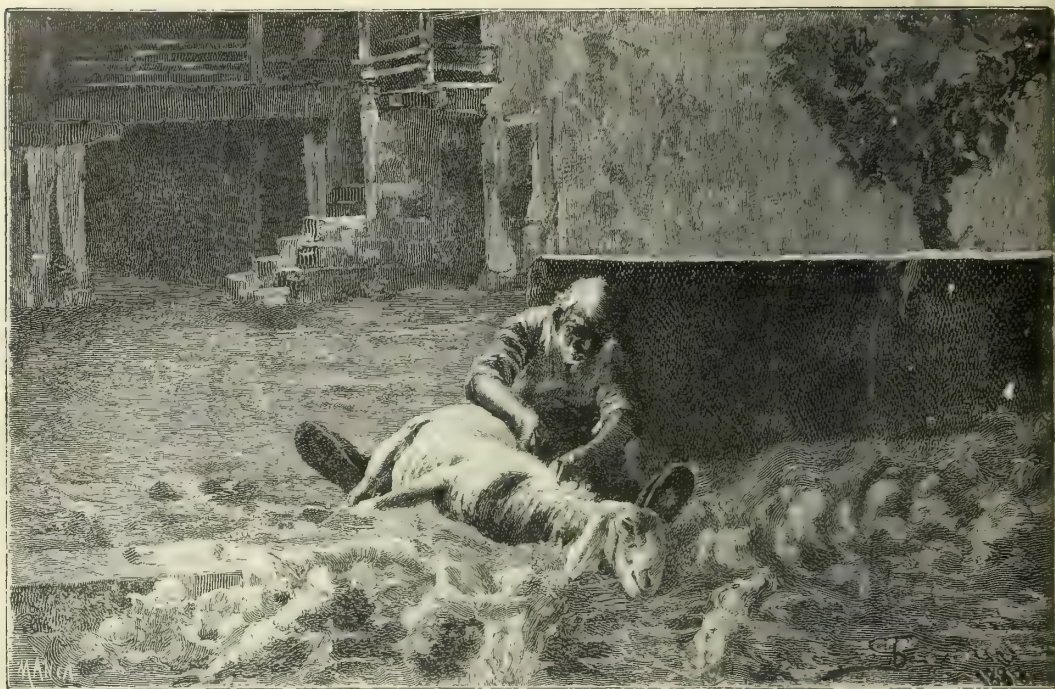
Arnoldo Böcklin (1827-1901) nacque a Basilea e visse come artista circa dieci anni a Monaco, conducendovi a termine alcune delle pitture più celebrate in cui stampò l'impronta di un ingegno fervido e creatore. La sua particolarità consiste principalmente nella straordinaria semplicità di mezzi con cui ottiene effetti grandiosi e poetici.

Ma quando si dice effetti non si deve intender questa parola nel significato comune che si suol darle parlando di pittura. Il Böcklin anzi si studia di sfuggire gli effetti, ma colpisce l'imaginazione, commuove il cuore, costringe la mente a pensare ponendo sotto gli occhi una visione che ha tutta la materialità del più coscienzioso studio verista ed è diffusa di un singolare

spiritualismo. Una tela di Böcklin fa provare a volte quel fremito sacro che dà un verso dantesco. Ricordatevi l'*Isola dei morti*; sul buio gelido di acque quasi immote sorge profilandosi nell'oscurità grigia del cielo un gruppo di rupi grigiastre poco più chiare, erette quasi a picco e appena vestite di musco; qua e là tra queste rupi un biancheggiar vivo di muraglie, segnate da nude

G. Segantini: La pastorella.

inee di sepolcreto. Questa alta scogliera sembra aprirsi per chiudere alcuni ipressi cupi, stretti tra loro, così da formar come un altra spessa parete i oscurità, che sembra il prolungamento delle acque buie: cinque o sei punte gili, ma immote delineano il triste contorno di queste piante. Su l'acqua iove una barca, guidata con lento remeggio; a prua sta eretta una appari-one bianca; quel tanto di forma umana che può indovinarsi sotto un idario, e già tocca l'approdo, e su tra le roccie è schiusa una lunga e retta finestra; si pensa ad una cella claustrale da lungo tempo abbandonata. quadro, alla meglio, è descritto: ciò che non si descrive è il ricordo che

lascia, la suggestione profonda suscitata. Ricordatevi *la Villa sul mare*: e quegli scogli tragici, e quelle architetture in ruina, e la sabbia della raffica che incurva i cipressi di su l'aperta terrazza e fa chinar le boscaglie, e le

G. Segantini: Il reddito del pastore.

onde basse e linde che lambiscono gli scalini deserti e quella figura pensosa tra l'imperversare della bufera. Quante vedute vi parranno vote e flosce mentre avrete innanzi agli occhi questi paesi böckliniani che hanno i caratteri immutabili della natura!

Poi il pittore si compiace di crearne gli spiriti in tutti gli *Idillii del mare* coi giuochi delle Nereidi e dei Tritoni tra l'onde. Vi sembra che abbia potuto rendere il bacio dell'acque col vento, che la tela abbia moto, vita, spuma, luce, fulgor di sole e bagliori di smeraldo...

Ecco i tipi d'arte pei quali fu principalmente ricondotta l'idea nella composizione pittorica; ecco le figure di artisti che, specie in Germania assunsero il dominio quasi assoluto delle novissime generazioni.

Ma accanto a questi colossi vi sono stati altri combattenti isolati o aggruppati contro il verismo accusato di tarpar le ali alle fantasie; di annientare la personalità del pittore, costringendolo alla obbiettività più assoluta.

Nella battaglia vi furono gli eroi, e i Don Chisciotte; non è qui il caso di rammentarli: basti come cenno annedottico ricordare il salone dei *Rosa-Croce* iniziato da Josephin Péladan, allo scopo di *ruinare il realismo, riformare il gusto latino e creare una scuola d'arte idealista (articolo 11 della Regola)*. Si avvertiva per maggior chiarezza che sarebbero stati i benvenuti *anche se l'esecuzione ne fosse imperfetta* i soggetti inspirati: 1.° dal dogma cattolico e dai temi italiani da Margaritone ad Andrea Sacchi; 2.° all'interpretazione delle

Il Secolo XIX.

« Le tentazioni di S. Antonio », quadro di Domenico Morelli.

Il Secolo XIX.

« Mercato di S. Polo », quadro di G. Favretto.

Il Secolo XIX.

« Mercato di S. Polo », quadro di G. Favretto.

teogonie orientali eccetto quelle di razza gialla; 3.° l'allegoria di genere espressivo come *modestia e vanità* o decorativo come l'opera di Puvis de Chavannes; 4.° il nudo sublime, il nudo di stile alla Primaticcio, alla Correggio; alla Leonardo, alla Michelangelo, (articolo VI della Regola). Sarebbero stati respinti elencati in dieci categorie tutti gli altri soggetti generalmente trattati dalla pittura dell'Ottocento.

Lasciamo da parte questi cataloghi non senza avere accennato ai nomi di alcuni artisti come Carloz Schwabe, Vuillard, Filiger, Denis e altri che pur sposando tendenze simili trovaron modo di attestare doti felici per una pittura di carattere decorativo. Alcuni di essi piacquero poi specialmente come illustratori; e spesso aggiunsero valore alle pagine del libro col loro geniale commento.

Con la parola *Secessione*, si intende accennare ora ai varii gruppi d'artisti che si sono formati per combattere le tendenze sinora affermate in arte o almeno per affermarne liberamente di nuove, in tutte le terre tedesche. Il moto è sorto naturalmente dal fatto che qualche artista geniale si è trovato

« La Morte » pannello di destra dell'ultimo trittico di G. Segantini.

a volte per aver da manifestare una sua volontà in contrasto con giurie, con consigli, con commissioni di accettazione: un artista che sente di sè non cede, si allontana. Quando gli artisti si trovano in due o tre il gruppo è formato. Il danno incomincia quando esso per rafforzarsi si accresce di elementi inutili, di gente buona solo a menar la gran cassa e che con la sua agita-

zione nuoce talvolta alla causa per la quale lealmente e gagliardamente erano scesi in lizza i primi combattenti valorosi.

Così è accaduto che nelle *Secessioni* tedesche si son venute a raccogliere tutte le varie tendenze della pittura europea dell'ultimo decennio assumendo qua e là caratteri più determinati. A Monaco la *Secessione* si è colorita di misticismo neo-cristiano, a Berlino, inclina verso il naturalismo francese; a Vienna si son dati principalmente a studiar tutte le forme d'arte decorativa seguendo forse più che non fosse necessario i modelli del novo stile inglese.

A queste mostre partecipano anche pittori che sinora accolti e riconosciuti maestri dalle società costituite, hanno preferito schierarsi coi giovani, come l'Israels, il Böcklin, ad esempio.

La *Secessione* di Monaco cominciò a manifestarsi fin da quando verso l'ottantacinque FEDERICO VON UHDE nato nel 1848, affermò la tempra formatasi con lo studio assiduo del Rembrandt, cogli insegnamenti del Munkacsy, in alcuni quadri di genere che ricordavan la maniera naturalista francese dei pittori all'aria aperta. L'entusiasmo dei giovani non conobbe limiti, allorchè il pittore con franchezza d'accento, con un sentimento di poesia umana, rappresentò il Cristo uomo nell'atto di pronunziar parole divine per bontà e fraternità in umili dimore tedesche del tempo nostro e, tra fanciulletti attenti e maravigliati, tra rozzi pastori, rivisse come se oggi vivesse alcuni episodii della sua vita d'apostolo. Queste tele, luminose dapprima, si andarono a poco a poco avviando ad una voluta oscurità rembrandtiana senza perder nulla del contenuto poetico.

Quando, tra fervide discussioni d'arte, a Fritz von Uhde si unirono il paesista LUDOVICO DILL e FRANCESCO STUCK (1863) la *Secessione* potè dirsi un fatto compiuto; pochi artisti ne rivelano il complesso e originalissimo contenuto come questo pittore che sembra nato per la decorazione moderna e sa togliere a tutte le mitologie, a tutte le leggende, a tutte le poesie, ma specialmente alle creazioni dello spirito tedesco, i simboli più belli ed espressivi.

Monaco ci fa rammentare un altro forte artista: GUGLIELMO LEIBL (1484-1900) che dalla scuola storica del Piloty passato a quella dei naturalisti parigini era riuscito a riprodurre vedute campestri, ma sopratutto tipi e folle contadinesche con freschezza e pienezza di colorito (*Conferenza contadinesca*, 1878, *Donne in chiesa*, 1882).

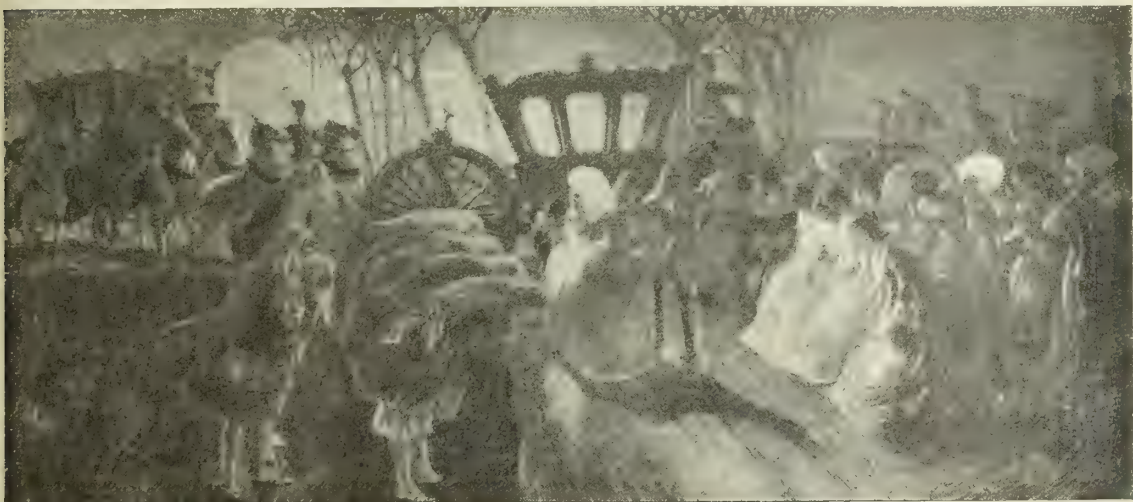
A tale naturalismo si ricongiunge la figura di MAX LIEBERMANN (1849) intorno al quale nel 1899 si aggrupparono i secessionisti berlinesi, poi che loro piacque singolarmente anche la larga maniera impressionista con cui il pittore esprimeva a preferenza il carattere dei popolani olandesi.

Ritrattista eccellente il Liebermann ha espresso con mirabile semplicità di mezzi la pensosa fisonomia di Gherardo Hauptmann.

Ma non ha meno importanza tra gli ascritti al gruppo berlinese MAX KLINGER, che ritroveremo tra gli incisori, ed ha fama come scultore; pittore originalissimo nato nel 1857. Anch'egli come lo Stuck trae l'inspirazione dai soggetti più varii che di volta in volta gli suggerisce la profonda e raffinata cultura, ma li plasma con caratteri personali che appena appena ri-

chiamano qualche somiglianza coi disegnatori belga e francesi i quali si piacciono in figurazioni fantastico-macabre. *Il Giudizio di Paride*, una *Pietà*, una *Crocifissione*, un *Cristo accolto in Olimpo* sono le opere sue più note.

E veniamo all'Austria. Prima dei *neunziger Jahre*, degli anni che corsero dal novanta al novecento v'era per ciò che riguarda la vita intellettuale ristagno e freddezza. Le arti, lo abbiamo veduto, non uscivan per lo più dalla via tracciata dall'Accademia se pure cominciava a far lodevole eccezione l'arte applicata all'industria che nel Museo speciale dello *Stuben Ring* trovava gli elementi adatti a farla risorgere.

Quasi d'un tratto la rivoluzione s'è compiuta e come vorrei potere accennar brevemente alle figure giovanili più notevoli in questo lieto affaccen-

G. Previati: Re Sole.

darsi per l'arte nuova! Di quante discussioni fu teatro il piccolo Caffè *Griensteidl* caduto sotto il piccone dei demolitori! Vi convennero assieme ai letterati allora nascenti anche gli artisti che sventolavano il gagliardetto variopinto della *Secessione* predicando il verbo novo con l'entusiasmo proprio dei sognatori, come i macchiaioli fiorentini, al Caffè *Michelangelo*. Che oltre i sogni avessero ingegno e ragioni da far valere hanno detto in parte le loro mostre, il *Ver Sacrum* ed anche le mostre internazionali veneziane.

Ai balli del *Künstlerhaus*, della *Concordia*, vecchi e giovani, parrucconi e ribelli si affratellavano un momento, poi la secessione avvenne, irrimediabile.

Le stesse cause che han prodotto la *Secessione* in Germania ne han dunque determinato il sorgere in Austria; meno facilmente si potrebbe spiegare la nuova divisione nata tra i *Secessionisti* e per la quale più di cinquanta artisti si sono costituiti tra loro nell'*Hagenbund* che apparve la prima volta nel 1901 a Monaco. Se si dovesse abusare nella formazione di questi gruppi e sottogruppi ognuno intende bene che l'arte non ne avrebbe alcun vantaggio speciale e il pubblico poco si appassiona a ciò che può formare oggetto di disputa tra gli artisti.

Primeggia tra i *Secessionisti* austriaci Johann Victor Kraemer (1862) il

cui quadro più acclamato, s'intende dai partigiani dei novatori, è una *Deposizione della croce*: il pittore che anche tra noi incontrò simpatie (*Madonna e bambino nel giardino*, *Ninfa*, Venezia 1897) si è risolutamente avviato verso

G. Previati: Le Marie al Calvario.

l'impressionismo (Vienna: *Secessione* 1900). Al gruppo appartiene un artista viennese GUSTAV KLIMT che ne guidò le sorti sin da principio e promette di svolgere una tempra delle più originali.

Un altra figura notevole è EMILIO ORLIK; questo disegnatore boemo che già levò gran rumore col cartellone composto pei *Tessitori* di Hauptmann ha potuto affermarsi in una mostra speciale di tutta la varia e minuta opera sua. Dall'arte e dalla vita dell'estremo Oriente da lui diligentemente studiate ed osservate l' Orlik ha saputo trarre quelle stesse qualità che hanno dato carattere così originale a varii disegnatori inglesi.

Prima di accennare ai caratteri che l' arte italiana ha presentato negli ultimi anni del secolo dobbiamo fermarci a ricordare una delle più belle figure d'artista che l'età nostra abbia posseduto e che per le date tra cui si svolse la libera operosità sua avrebbe dovuto esser prima rammentata.

Ma qui si parla di giovani, di arte giovanile; e quale pittura sembra anche oggi più viva e più fresca, più rispondente all'intimo sentimento della vita moderna della pittura di TRANQUILLO CREMONA?

FRANCESCO HAYEZ, lo abbiamo veduto, fu come uno specchio tranquillo dell'età sua: e l'arte sua che appare ora invecchiata è classificata e ben definita. TRANQUILLO CREMONA (1831-1873) non si adattò a seguir la corrente e alla sua gagliarda e ribelle tempra spetta bene il trionfo nell' ora in cui spontaneamente il contenuto e le forme dell' arte si avviano a quella perfetta fusione che fu l'ideale spesso raggiunto dal grande artista.

Ed a rifletter bene, la signorile figura di Tranquillo Cremona ci parrà

meglio di qualunque altra forse riassumere e raccogliere il momento di transizione tra l'avvento della formula verista e le novissime variate tendenze che anche l'arte italiana prenderà a seguire. Ma come definire in poche linee il carattere e render con la parola tutta la finezza di sentimento che ebbero le mirabili figure cremoniane?

Dall'ombra, talvolta con voluta incertezza di contorno, fiorirono volti illuminati da pupille piene di sogni e di pensiero candide forme e candide mani che ebbero la vita e quel di più oltre la vita che è il segreto dell'arte.

Quegli cui splendono innanzi agli occhi della mente L'*Edera* o l'*Amor materno*, intende che cosa il pittore significò nella nostra vita artistica; e contemplando quella visione prova ancora una volta la sensazione profonda suggerita dall'opera. Ancora sfogliando qualche vecchio albo, qualche giornale letterario, pochi tratti segnati con quella felice sicurezza ch' è il privilegio di pochi eletti, fanno sorgere su la pagina ingiallita una fresca figura femminile quale apparve alla fantasia del pittore che seppe darle un'anima in pochi istanti. Tranquillo Cremona ebbe cari e amorosi discepoli, e tra essi primeggia per qualità proprie Luigi Conconi di cui più opportunamente si dirà nella stampa d'arte.

G. Previati - Madonna col Bambino.

Dopo il precursore ecco la schiera serena e gagliarda cui spetterà di affermare la conquista. L'ultima fase della evoluzione della nostra pittura si raccoglie può dirsi in Lombardia e in Lombardia comincia a formarsi l' artista che più efficacemente l' ha rappresentata: Giovanni Segantini (1858-1899). Con questo pittore vedremo rinnovarsi il fenomeno che è come un ricorso nella storia dell'arte: quello di una tempra felice che sembra raccogliere spontaneamente tutto ciò che ha formato l' ideale ed è stato la ricerca dei suoi immediati predecessori, e farselo proprio e spiegarlo in formule sintetiche, limpide. — Giovanni Segantini intendeva così l'idealismo nella pittura:

« La suggestività d'un opera d'arte è in ragione della forza con cui fu sentita dall'artista nel concepirla e questa è in ragione della finezza, della purezza, dirò così, dei suoi sensi. Mercè sua le più lievi fuggevoli impressioni vengono rese più intense e fissate nel cervello, commovendo e fecondando lo spirito superiore che le sintetizza: ed ha luogo allora l'elaborazione che traduce in forma viva l'ideale artistico. Per conservare questo miraggio ideale durante l'esecuzione dell'opera, l'artista deve fare appello a tutte le sue forze affinchè persista attiva l'energia iniziale: è tutta una vibrazione de' suoi nervi intenti ad alimentare il fuoco, a tener vivo il miraggio coll'evocazione continua, perchè l'idea non si dissolva o divaghi, l'idea che deve prender corpo e vita sulla tela creando l'opera che sarà spiritualmente personale e materialmente vera. Non di quella verità esteriore, superficiale o convenzionale che è l' impronta dell' arte così detta moderna, ma di quella che oltrepassando le barriere della superficialità delle linee e dei toni, sa dare vita alla forma e luce al colore ».

Queste parole del maggiore tra i più moderni pittori bastano in gran parte a definire l'opera di lui, quella di artisti che si vennero formando al suo tempo e di altri che possono considerarsi suoi seguaci.

L'opera del Segantini intanto, vasta e complessa ha già avuto molti studii tra i quali i più notevoli forse sono quelli di Roberto la Sizeranne, Luigi Villari, Primo Levi. Il primo scrive un vivace commento poetico dell'attività del pittore, il secondo ne fa un'analisi minuta; il terzo con dotta precisione con la scorta di documenti, segna e determina le varie fasi dello svolgimento della bella forza artistica.

I primi tentativi sono incerti: il Segantini comincia a fiorire con accenti veristi. La *Ninetta del Verzee* è una figura che afferma meglio di ogni altra questa fase. La popolana fresca, esuberante, è una creatura che par tolta a un romanzo zoliano. Altre tele contengono i germi delle grandi opere: qualche fugace impressione di moto, qualche raggio di luce fissato come per incanto Poi, secondo accenna Primo Levi, accade per mezzo di riproduzioni a stampa e di fotografia la rivelazione del Millet, e da quel momento non vi è dubbio che l'arte del pittore dell'*Angelus* comincia ad avere azione su la tempra del Segantini; lo provano quadri come *Alla fontana*, i *Primi Albori*, la *Pastorale*. L'*Ave Maria* (prima copia) chiude secondo il critico citato questo periodo. Chi non rammenta il bel quadro in cui la curva ampia del cielo si sposa intimamente alla serenità delle acque su cui move con lento remaggio la barca? Il barcaiuolo, come raccolto nei suoi pensieri, spinge a fatica le braccia: la mandra delle pecore sta, pigiata, stretta, nella piccola imbarcazione e alcuni dei calmi animali attratti dal giuoco del riflesso, fissano le ondate tremule. Con quanta dolcezza, in atto d'amore, quella madre stringe il bambino che le cinge al collo le piccole braccia! I lineamenti dei due volti appena si indovinano ma tutta la tenerezza di cui quell'amplesso è capace emana dalla tela. Vedete come la campagna si delinea solenne e quieta all'orizzonte dividendo con taglio sapiente il cielo e l'acqua.

La poesia profonda dell'ora cantava nel cuor del pittore che si provò altre volte attorno al soggetto così come gli antichi maestri non si saziavano di carezzare i volti delle stesse Madonne.

Gli è che il Segantini, sentiva già tutta la grandezza umana di tanti aspetti che paiono umili; comprendeva nell'affetto grande e gli orizzonti sterminati, le sventure umane che vi svolgono la loro vita ignorata fatta più di lacrime che di sorrisi, e gli animali miti che vivono in domesticità con gli uomini. La *Tosatura delle Pecore*, *Vacca che beve*, *Alla stanga* (Esposizione nazionale di Roma) appartengono appunto a questo periodo e già trovavano nel Molmenti un giudice equanime: « dinanzi al quadro che ritrae un vasto prato di montagne con le vanghe alla *stanga* all'altro che ritrae una muca all'abbeveratoio, io trovo una serietà di indirizzo, che cerco invano in molti altri quadri lodatissimi. Ma intorno al nome del Segantini, come intorno al nome di coloro, che hanno ingegno singolare fervono impetuose le dispute. Certo, alcune sue tele sembrano arazzi, tanto è freddo e argentino il colorito, tanto in sulle prime sembrano sbagliati i rapporti. Anche i contorni degli animali e delle cose sono eccessivamente rigidi. Ma dopo esser tornati più volte davanti a questi quadri, si finisce per comprendere l'intimo sentimento, si finisce per ammirar questo artefice, che va, solo, per vie non battute, sdegnoso d'ogni effetto e d'ogni lode volgare, non avendo se non cura di rendere l'impressione del vero, così com'egli la sente piena di poesia e di mestizia. Egli esce con la mente dai ristretti confini dell'odierne arte italiana, e in tutta l'opera sua, così fieramente costante si espande una tranquillità afffascinante ».

G. Mentessi: Studio.

Ed ecco il Segantini comincia a proporsi i problemi connessi alla ricerca della luce cercando anche di applicare il divisionismo per ottenere su la tela le calde vibrazioni luminose: è un periodo di cui Primo Levi segna l'estensione in due fasi, dal 1884 al 1890, periodo ricchissimo di opere signi-

ficative delle quali chi scrive non potè vedere se non le seguenti: *Vacche aggiogate* (Zurigo) *Aratura in Engadina*, (Monaco). *Ritorno dal Bosco, Costume Grigione* (Basilea), *Le due madri* (Vienna *Künstlerhaus* 1896), Specialmente significative mi parvero le tele dell'*Aratura* e delle *due Madri.*

La prima su lo sfondo dell'orizzonte alpestre, dove ai piedi dei monti nevosi biancheggian le case raccolte intorno al campanile, mostra al lavoro dell'aratura, su di un terreno irto di stoppia grigiastra, la coppia quieta e paziente di due grossi cavalli neri. Il guidatore è presso loro in attitudine di sforzo; l'aratore è colto in un moto più calmo. Chi ha veduto solo qualche riproduzione di questa bellissima tela può difficilmente formarsi un'idea del come la luce vi si diffonda tranquilla, dal cielo ampio, su la neve lontana a rilievi appena azzurri e appena rosei, su le casette meno lontane; e qui nel primo piano su le fibre delle zolle, su la striscia arata che segna già, nel campo, come una strada: e come più si accentua su le figure e quasi splenda su i musi sporgenti degli animali su la sola groppa che si vede.

Le due madri è il titolo dell'altra tela: rappresenta la misera stalla di contadini alpigiani: le pareti ne sono formate da rozze tavole d'abete. Alla luce d'una lanterna, nell'ambiente caldo e tranquillo, stanno come assopite una donna col suo piccino in grembo , e una giovenca col vitellino grandi al vero. Il pittore era giunto ad esprimere ciò che pareva dovesse essere il suo sogno e la sua aspirazione: gli spettacoli naturali grandi nelle loro semplicità, forti nella loro inconscienza e la vita delle creature umane e degli animali svolgentisi su questo sfondo con serenità rassegnata se non gioconda.

Ma questo risultato, sembrò non bastargli; le ultime manifestazioni dell'ingegno potentissimo si inspirarono a fantasie simboliche che trovavano il loro fondamento in certo modo nell'ambiente letterario formatosi più specialmente negli ultimi dieci anni dell'ottocento.

Una lettera diretta al Grubicy e riferita da Primo Levi rivela esattamente in quali condizioni di spirito si trovasse il pittore:

« Io ho ancora tutta la mia fede in quell'anima che mi guida e m'illumina; essa agisce su di un corpo sano che mai non si ribella perchè in essa trova perenne l'amore che non è possibile altrove. Si la sola vita è tutta nel sogno! Sognare un ideale da raggiungere a lenti gradi, lontano il più possibile ma alto sino alla estinzione della materia. Ecco l'estremo massimo che può produrvi la gioia di sentirsi vivere ».

Ora quando questo stato d'animo contribuisce a far nascere tele come il *Ritorno al Paese natio*, *La raffigurazione della primavera* si intende che si tratta solo di un'ulteriore sviluppo della tempra di una sfumatura più delicata da percepire, che il pittore coglieva, per communicarla alla folla: l'inspirazione ideale si mantiene nei limiti accennati del Segantini nello scritto citato in principio. Quando invece dà origine alle figurazioni dell'*Angelo della Vita*, della *Lussuriose*, delle *Cattive madri*, della *Fontana della Giovinezza*, si può domandare se tali concezioni rispondessero intimamente alla tempra del pittore, e fossero atte a svolgerla in modo rispondente alle grandiosità dei sultati ottenuti sino al momento in cui egli aveva reso la commozione destatagli dalla natura compenetrata nel suo spirito, senza sottoporla a un concetto prima determinato.

Vittore Grubicy de Dragon è stato apostolo fervido del genio di Giovanni Segantini, non solo, ma su le rassegne d'arte ha combattuto con ardore e con scienza a favore del nuovo indirizzo ed è riuscito ad avere azione su i più giovani e promettenti pittori del gruppo lombardo.

Il Grubicy è divisionista convinto; ha tecnica tutta propria e sicura, di originalità curiosa che non lascia travedere l'ammirazione del pittore per Segantini: sensazioni delicatissime di luce sono espresse con molta raffinatezza nelle tele del forte critico lombardo. La *Sinfonia crepuscolare* (Fi-

A. Morbelli: I vecchioni.

renze 1896) mi dette subito l'impressione giusta del pittore: le varie tinte armonizzavano tra loro in modo da attrarre lo sguardo e da farlo trattenere sul quadro così come si tratterrebbe su l'orizzonte luminoso e vaporoso: e così le varie altre tele di quella mostra; a Venezia (1897) il trittico *Inverno a Miazzina*: *La Sorgente*, *Sera*, *Meriggio* mi parve inspirato dalla stessa ricerca e così le varie tele esposte qui a Livorno (1903), *Bosco a Schilpario*, *Brumette d'Ottobre*, *Lago Maggiore*, *A bordo*, *Le Charette*, *Pace*.

Ed ecco una bella figura d'artista comunemente ascritta al gruppo dei pittori lombardi, Gaetano Previati, affermare dopo i primi saggi giovanili in certi tra l'accademia e il sorriso fascinatore dell'arte cremoniana la tempra sua vigorosa con quella *Maternità* (1891) che ampiamente discussa dette all'autore la fama meritata. Un solo quadro tolto a caso nell'opera già vasta di Gaetano Previati basta a rivelar l'ingegno e l'essenza non comune. Non per sforzo di scuola ma per sentimento spontaneo il Previati sale all'espressione dell'idea generale pur traducendo sinceramente le proprie impressioni.

Ricordatevi il *Re Sole* e troverete subito uniti il pensatore, l'artista; non

la ricostituzione minuta dell' ambiente storico fatta da un topo di biblioteca: è una figura che passa sfolgorante di orgoglio nella luce tra due file di uomini chinati innanzi a lui e alla sua compagna. Ricordatevi *Versaglia* di Giosuè Carducci e vi parrà possibile che la figura evocata dal pittore parli con la voce evocata dal poeta.

La Madonna del Giglio, il *Chiaro di Luna*, le tele del ciclo religioso *della Via Crucis*, i disegni per illustrare i *Promessi sposi* ecco solo i nomi delle più notevoli opere di questo artista che di continuo si rinnova.

Il nome di Giuseppe Mentessi è simpaticamente sposato al gran trittico *Gloria* che fu una delle attrattive della mostra veneziana del 1901. Nel quadro a sinistra la giovane madre seduta sotto un pesco che alza le rame agili e nere bianco fiorite sul pallor del cielo tiene amorosamente in grembo un piccino; nel pannello centrale, tre belle figure virili esprimenti giovinezza e gagliardia, librano al vento bandiere, e mostrano elmi con ghirlande di lauro. È il sogno! Presso di loro, barcilla grondante sangue un soldato di fanteria ferito in battaglia. Ed ora — nel quadro a destra — la madre, accasciata dall'età, dal cordoglio sta su lo stesso sedile di pietra, sotto la bella florida pianta, dell'immutabile indifferenza delle cose.

Con pagine come queste si torna alla poesia che non muore perchè fatta da sentimento sincero e lontano da ogni artifizio retorico, e pagine simili ha pur vergato Angelo Morbelli. *Venduta*, il quadro che ritrae una misera ragazzina sconvolta e pallida, accasciata sul letticciuolo, comunica realmente lo stato d'animo della disgraziata piccina senza ricerca di mezzucci scenici. Il Morbelli fu tra i primi seguaci del divisionismo e studia di render la luce nelle figure e nei paesi riuscendo talvolta ad avvolgerli nell' impalpabile raggio. Altro divisionista è Giuseppe Pellizza, che nella *Processione* (Venezia 1895, Firenze 1896), ha evocato una scena indimecticabile effusa di luminosità e di pace. Un vasto viale, acceso di sole a destra di chi guarda e raccolto nell'ombra, densa di alberi folti mentre nel fondo trionfa la luce, e sul primo piano si addensa l' ombra segnata da altro fogliame. Queste figure bianche procedono lentamente fiancheggiando la croce che tutte le avanza e paion fatte di luce e di serenità.

Tra i più giovani pittori Plinio Nomellini meriterebbe solo un luugo e attento studio, tanto originale tanto robusto si accennò sin dai primi saggi il suo temperamento d'artista. Può dirsi ch'egli intuisse l'impressionismo, studiando da solo; dopo qualche saggio che già si staccava dalla pittura dei toscani per caratteri proprii, per una certa energia di tocco, si stabilì in Liguria. Da quel tempo l'opera sua si è affermata anche più gagliarda; strana anzi talvolta ma sempre con quell'accento di personalità e sincerità che domanda la discussione ed ottien la vittoria. Dopo le dispute fervide su certi effetti di luce che sembrarono non fedeli al vero, e forse lo eran più di quanto al pubblico e ai critici non pareva, la vittoria venne colle mostre veneziane: se la *Donna del Vento*, se il *Colloquio tra gli alberi*, trovarono minor numero di ammiratori, *La sinfonia della luna*, i *Tesori del mare* trionfarono.

Pietro Chiesa, il Fornara, il Borgomaineri, il Longoni, il Kienerk sono artisti giovani anche essi i quali hanno già dato più che buone pro-

messe. Tra i giovanissimi si manifesta sopratutto la simpatia per l'inspirazione e per le forme straniere. simpatia delle più nobili finchè è mossa dal sentimento che porta ad amare e glorificare la vita oltre i confini della

Pietro Chiesa : Il villaggio in festa.

razza, ma che non sa nè può giustificarsi quando prende a seguire un superficiale e volgare estetismo da sfacendati cosmopoliti.

Epilogo.

Se questa esposizione, forzatamente sommaria, delle sorti della pittura nell'ottocento è apparsa almeno ben determinata e chiara nelle sue linee principali il riassunto dovrebbe riuscirne facile e pronto a chi legge, la conclusione risultar necessaria dalle premesse.

I sentimenti e le tendenze di progresso che erano il pregio individuale di qualche eletto ingegno al cadere del settecento sono diventati patrimonio comune.

La scuola non rappresenta più un'egemonia; ridotta a' suoi giusti limiti porge all'artista gli elementi primi della tecnica, i risultati delle esperienze passate, ma lo lascia libero di esplicarsi secondo le doti naturali; e se egli le ha veramente sortite tali da sollevarlo dal comune segue la via che da sè stesso si traccia in cerca dell'ideale che da sè stesso si propone, coi mezzi che più gli paiono adatti.

Quali sono questi mezzi, oggi? Non basta la semplice traduzione della verità; il giorno in cui tale traduzione letterale bastasse, per il paese e per

la figura umana, per gli animali, il pittore potrebbe cedere il posto al fotografo. E questo errore in cui caddero alcuni veristi, oggi non si commette più; delle cose delle persone si cerca di rendere ciò che per la consuetudine, per il carattere costituisce l'essenza, la particolarità; e poichè gli interpreti son varii, varia ha da essere l'interpretazione capace di fare intendere a chi guardi il quadro, le qualità che colpirono il pittore e gli fecero scegliere il soggetto.

E che varietà infinita di soggetti ha avuto il secolo! Certo, in germe vi eran tutti i rami di pittura nella eredità gloriosa del passato: l'arte è stata sempre il riflesso della vita.

Ma pensate al cipressetto timido che incurvò la cima su l'azzurro nella lontana e scorretta prospettiva d'uno dei nostri quadri religiosi primitivi e agli orizzonti interminati che ora paiono raccolti in piccole tele che hanno fermato l'aspetto dei più nascosti angoli di paese nei quali canta una nota del grande inno eterno. Il progresso fatto dalla pittura di paese apparrà allora come una conquista del nostro tempo, sebbene abbia origini un po' più lontane.

Lo stesso può dirsi di altri generi che, contenuti nella pittura tradizionale, hanno preso a svolgersi separatamente perchè anche l'arte ha subito quella naturale suddivisione in rami che è stata la sorte della scienza.

Abbiamo veduto i pittori non più paghi di rendere le forme e i giuochi di chiaro-scuro, e le armonie dei colori, cercare di riprodurre lo sfavillio del sole o quella sfumatura effimera di tinte che si sarà prodotta per caso una volta nella magia dei tramonti e non sarà stata meno bella perchè effimera: anche sotto questo aspetto torna l' amore intenso alla natura ; non se ne vuol perder nulla; nè una lacrima nè un fuggevole sorriso.

L'attimo che ebbe quella fisonomia luminosa, la nuvola che mostrò il candido o nero profilo e poi dileguò nella continua mutevolezza delle forme; l'ondata che schiuse la nobile curva di smeraldo e appena nata si disfece tra le schiume vaporose, rivivono a lungo nella tela, così come nella tela rivive un pensoso ritratto virile, una pura forma di bellezza femminile dagli occhi sognanti e voluttuosi.

La ricerca della luce dunque, ha condotto la pittura ad espressioni più intime e più profonde ed ha così dato un carattere particolare proprio del tempo nostro al panteismo naturale che già con forme varie aveva inspirato la religione o l'arte.

Le creature umane lo abbiamo veduto, non stanno più a rappresentare nel quadro la macchia di colore necessaria ad animarlo, a comporvi la scenetta leziosa o idilliaca; i precursori han mostrato l'uomo e la sua razza avvinto alla terra, intento alle opere necessarie a farlo vivere ad assicurare un più lieto destino ai suoi nati, alle generazioni future.

E lo spirito proprio che meglio rappresenta pel contenuto quest'ora nostra, è spirito di larga simpatia umana; ci fa comunicare oltre che con l'anima dei cari luoghi natali, con bellezze lontane, con tutte le gioie e i dolori dei compagni che seguono la via ignota per la meta ignota.

Guido Menasci.

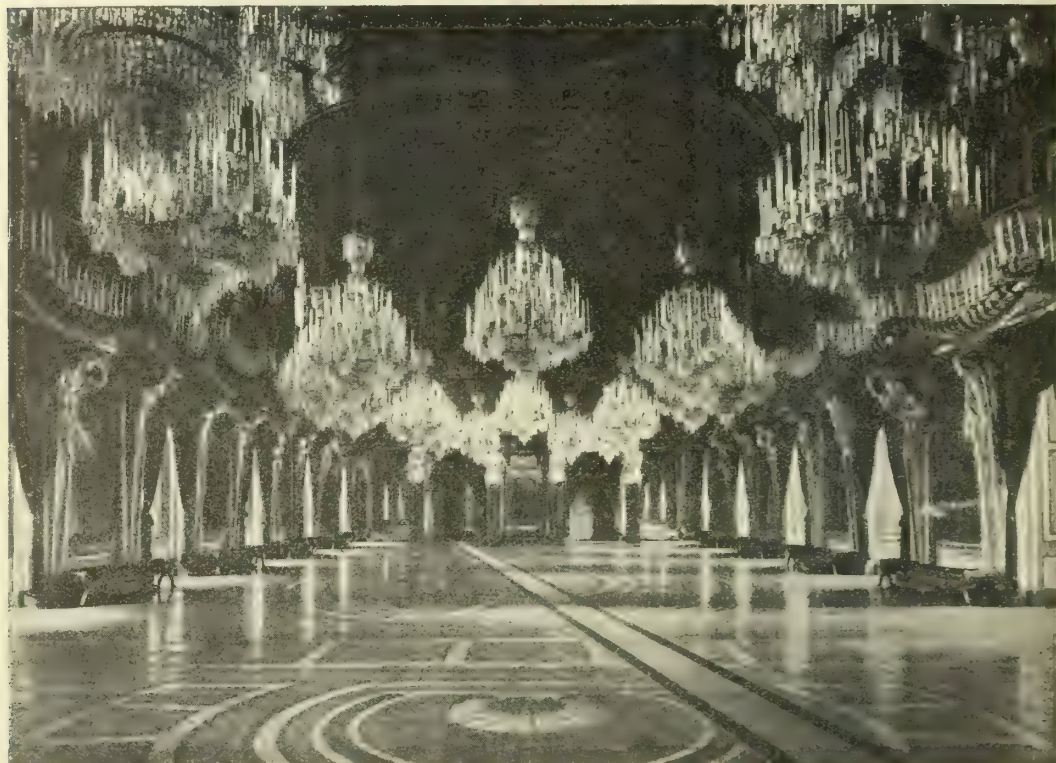
IL MOBILIO D'ARTE

IL MOBILIO D'ARTE.

CAPITOLO I.

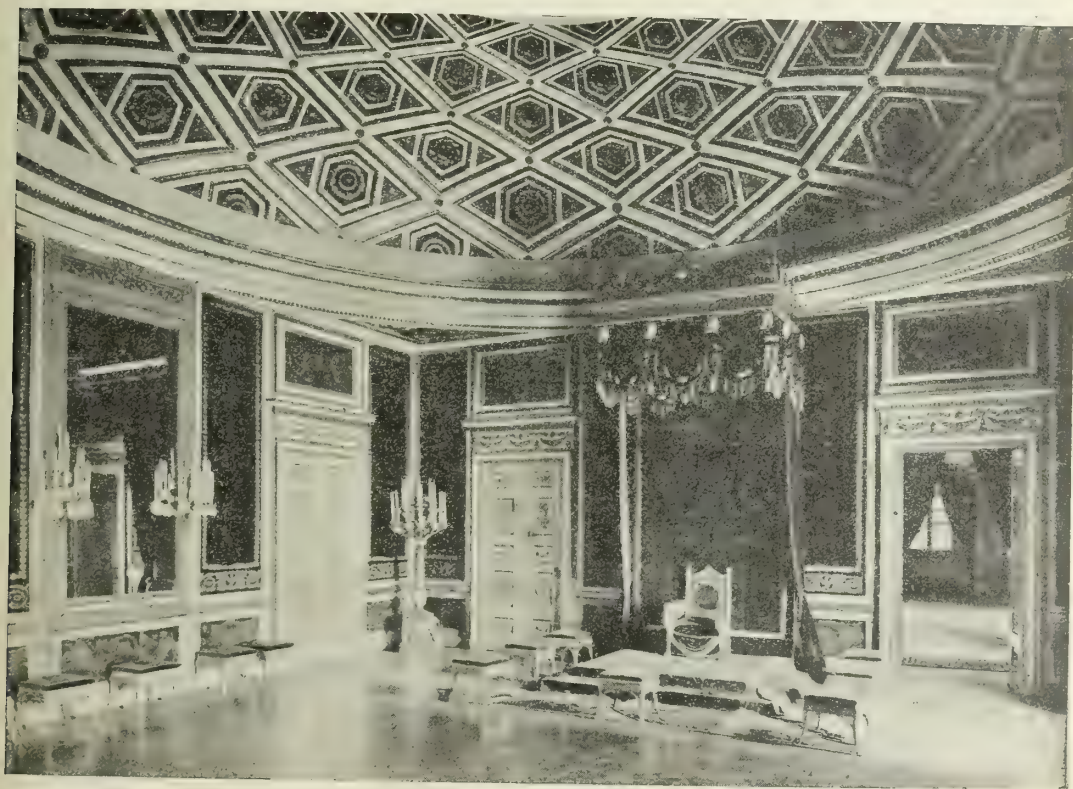
Eleganze francesi al cadere del settecento — Diffusione del rococò in Europa — I mobili del Riesner e i bronzi del Gouthière — Chippendale e Hepplewite — Il neo-classicismo — Percier, Fontane e lo stile impero — La sorte degli arazzi.

Se nei secoli precedenti l' Italia aveva dominato, imponendo il suo gusto in tutto ciò che può abbellire e render cara la casa, al cader del settecento le eleganze francesi regnavano incontrastate in questo campo. Il primato che la corte di Francia aveva assunto come regolatrice delle fogge e del lusso, sin dal tempo in cui il Re Sole illuminava coi suoi raggi le altre corti europee ancora le rimaneva. Già cominciavano però a tramontare su l'orizzonte del gusto le forme del *rococò* francese, che dall'architettura al mobilio, agli ornati ed agli oggetti di ogni specie, avevan improntato l'epoca che le aveva viste fiorire d' una grazia fragile e languida ed anche decadente, poichè le linee dominanti non eran belle per sè stesse ma ricevevano agilità e capriccio dalla leggiadria degli ornati. Ma intanto il *rococò* — poichè le mode di allora si propagavano con maggior lentezza e con minor facilità si mutavano gli atteggiamenti del pensiero e del costume — varcava i confini ; la pianta metteva foglie e rampolli, non durevoli qui, in Italia, si estendeva in Germania dove il brio scherzevole di queste linee mal s'adattava alle tradizioni di stile un po' rigido e un po' tozzo del genio alemanno della rinascenza e dopo ; e si trapiantava con singolare felicità a Vienna dove riusciva ad assumere una fisonomia speciale, negli edifici, negli arredi, nei fregi decorativi, con bei caratteri di signorile eleganza cui tuttora, specie per le opere d'architettura, si ricorre con frutto.

Versailles, Sans-Souci, Potsdam, Windsor, Schönbrunn, Rosenberg, i palazzi reali di Torino, di Milano e Napoli, hanno ancora sale intere in cui manca solo l'apparizione di qualche dama incipriata, ritta su i tacchi dorati, movente al facile riso le labbra color di rosa, perchè dalla sonnolenza calma del museo, si dèstino alla vita. Gli specchi verdognoli riflettono all'infinito l'imagine della sala vuota: la corsa degli angeletti o dei puttini scherzanti

Sala delle cariatidi nel Palazzo reale di Milano

nel soffitto tra i fiori, si svolge così da un secolo; gli arazzi un po' scoloriti pendono a guisa di tende dalle finestre, e ghirlande di fiori vi si intrecciano ancora leggiadramente: nell'imbotto, una scrivania tutta curve, tutta ornati, e una poltrona che ripete queste curve e questi ornati, così come le ripetono gli altri mobili sparsi, sembra attendere ancora la dama. Stoffe di seta a rabeschi, vernici, o intarsii di legno o metallo: il gusto non conosce altro. Il legno come materia degna di per sè stessa di forme aggraziate e d'intagli sapienti non è più tenuto in considerazione. Martin vuole che tutto scintilli e splenda sotto la sua lucida pàtina: che, sul fondo nero, tra il pulviscolo d'oro, risaltino le strane figure dei *magots* chinesi, o su i fondi chiari si svolgano con le delicate sfumature delle *grisailles*, le pastorellerie più aggraziate. Guardate nell'atrio questo prodigio di portantina. Che intreccio capriccioso nei pannelli, nelle aste, nella cupola! Dove comincia la linea, dove termina? L'occhio si perde nel seguito del fogliame, innestato ai cartoccetti, ai nodi, ai medaglioncini; e tutto quest'intrico si apre come di malavoglia, nei pannelli per lasciare adito all'evocazione d'una scenetta mitologica e pasto-

rale. Che l'abbia dipinta *Gio. Batta Maretto verniciante premiato per vernici*, di *Verona*, come firmava?

Se giungano i due vecchi servitori, colle falde, in parrucca, in calzoni corti, ed infilate le aste silenziosamente, trasportino con passo lento come una preziosa reliquia la portantina, e da i vetri ammicchi ridente la damina prima evocata, avremo l'imagine più precisa del gusto decorativo settecentesco, e della vita d'allora. Che invece della portantina sia un cocchio, nell' insieme più massiccio e greve moventesi solenne per i viali di Sans-Souci, o una slitta, slanciata al galoppo rapido di due cavalli impennacchiati su la via di Schönbrunn, il tipo della cassa, gli ornati, le tinte saran sempre le stesse, come nelle sale quiete dei musei dove ora non suona che il passo dei visitatori. Hanno l'impronta d'una eleganza facile, spontanea, di primo getto,

Mobili e decorazioni della Sala del Trono, nel Palazzo reale di Milano.

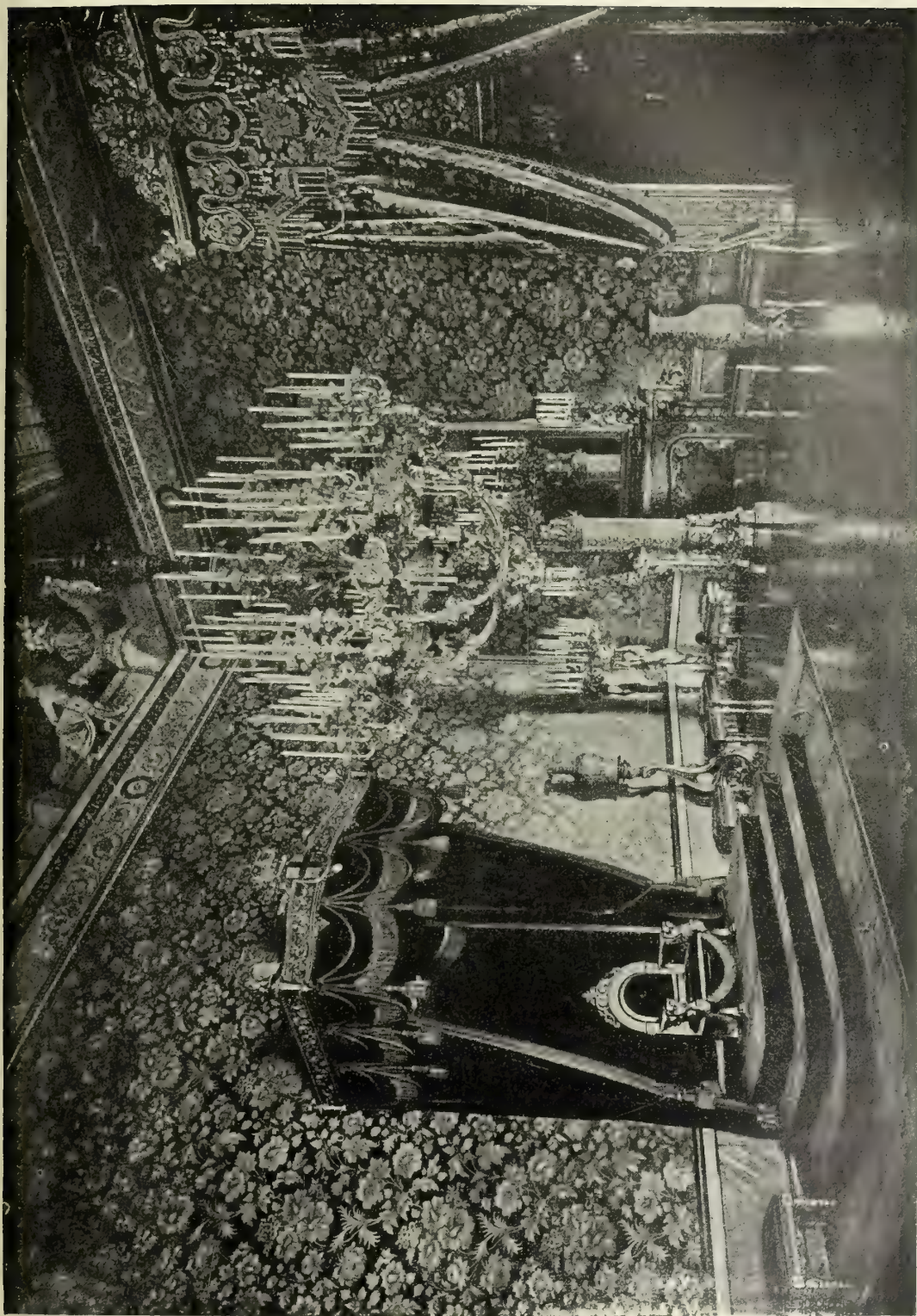
che raramente si trova nelle imitazioni tante volte tentate. È vero la fantasia si sbizzarrisce, ma le sue bizzarrie han sempre un carattere signorile e si sente che l'artista è padrone della materia e conosce tutti i segreti, tutte le malizie dell'arte sua: al volo ardito dell'imaginazione non manca mai la sicura franchezza dell'esecuzione. E tutto, giova ancora notarlo, si riduce ad unità, ad organismo: si che dal battente d'un portone, in ferro battuto, tagliato, con minuzia paziente con cura amorosa, sino ai grandi arazzi che Oudry, chiamato a diriger le antiche e gloriose fabbriche squadernava su le pareti delle ampie sale, lo stile si afferma con fattezze determinate.

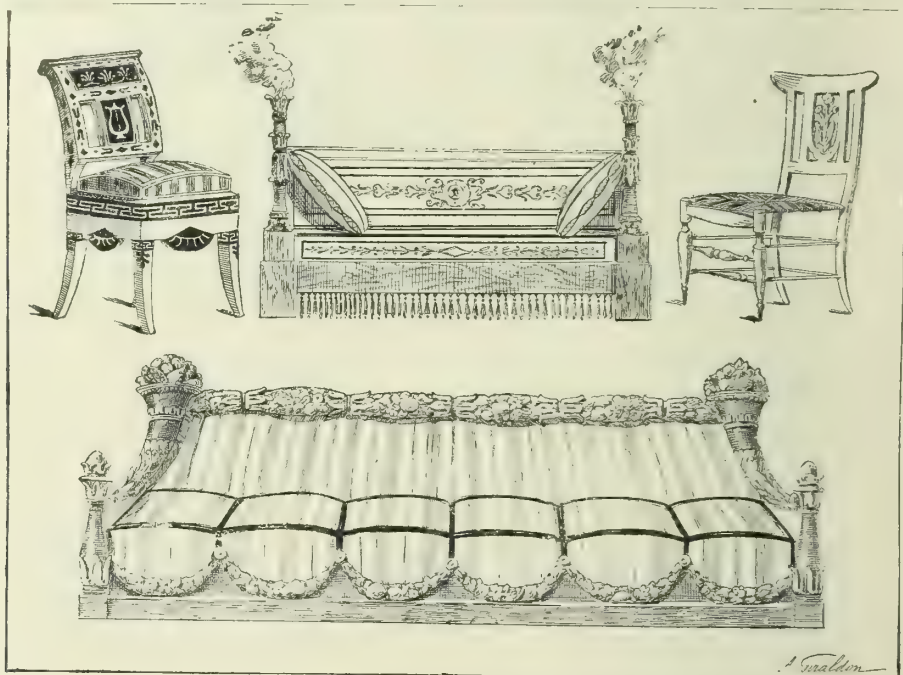
Dal *rococò* comincian già a staccarsi le forme decorative sotto il regno di Luigi XVI. L'architettura aveva da gran tempo preso a modello i monumenti dell'antichità classica, disprezzando il medio evo e non curando la rinascenza; gli scavi pazienti, le nuove ricerche, gli studii del Winckelmann e il *Laocoonte*, dovevan portare il loro frutto: il tempo delle allegorie meschine e delle pastorellerie era per terminare; può sin d'ora constatarsi la tendenza di rievocare le linee decorative che avevan potuto splendere sotto il luminoso cielo attico o negli spaziosi atrii italici, adattandole con maggiore o minore opportunità ai bisogni della vita moderna.

I mobili di Riesener sono per questo riguardo notevoli, mentre eccellono su tutti gli altri prodotti dell'ebanisteria alla fine del settecento per aver linee esattamente studiate e fatte più ricche e compiute da pregevoli tarsie e bronzi finamente lavorati. A questo artefice son dovute molte belle opere di mobilio d'arte specialmente per Versailles; alcune emigraron di Francia e sono sparse nei musei d'Europa; altre son conservate in Francia gelosamente e serviron d' ispirazione ad artisti moderni più volte. Champeaux nel suo lodato studio sul mobilio artistico, descrive così i mobili eseguiti per Saint-Cloud e venduti poi all'asta pubblica dopo la rivoluzione, a Lord Hamilton. « Quest' assieme è composto d'un cassettone, d'un armadio da carte, e d' uno stipo da gioielli, posto su quattro piedi. I tre mobili hanno pannelli di vecchia lacca giapponese e seguon le disposizioni fissate dal Riesener per le sue più importanti opere. Dalla profusione e dalla esecuzione meravigliosa dei bronzi decorativi acquistano un valore eccezionale. Sul capitello corrono e si succedono corone di fiori che attorniano le cifre di Maria Antonietta. Da ogni parte sono appese ghirlande rialzate da chiodi e fioroni da cui sfuggono cadute di fiori d' inaudita ricchezza e seguono l' incurvatura aperta dal pannello centrale: il piattello, i piedi, le mensole son coperti di bronzi d'una lussureggiante vegetazione. Nulla sorpassa per delicatezza quegli ornamenti cesellati che per la loro importanza appunto vennero attribuiti a Gouthière ».

Questo nome di ornatista sembra impersonare le caratteristiche dell'epoca: « Sotto il bulino di Gouthière, scrive lo Chevallier Chevignard, il bronzo acquista l'agilità e la duttilità della cera: nei fiori e nelle frutta non v'è delicatezza ch'ei non abbia reso nè spartito o nervatura dei pampini ch'ei non abbia saputo imitare. Ma quest'abilità ha un pericolo. L'artista, tutto intento a darne prova, perde di vista la legge propria di ogni oggetto d'arte d'offrir piani di riposo: troppa profusione porta alla gracilità, per quanto sieno ben concepiti nel loro assieme i motivi presi a decorare. Ed appunto per la gracilità loro piacciono meno certi mobili del Riesener appartenenti all' ultima maniera di lui ».

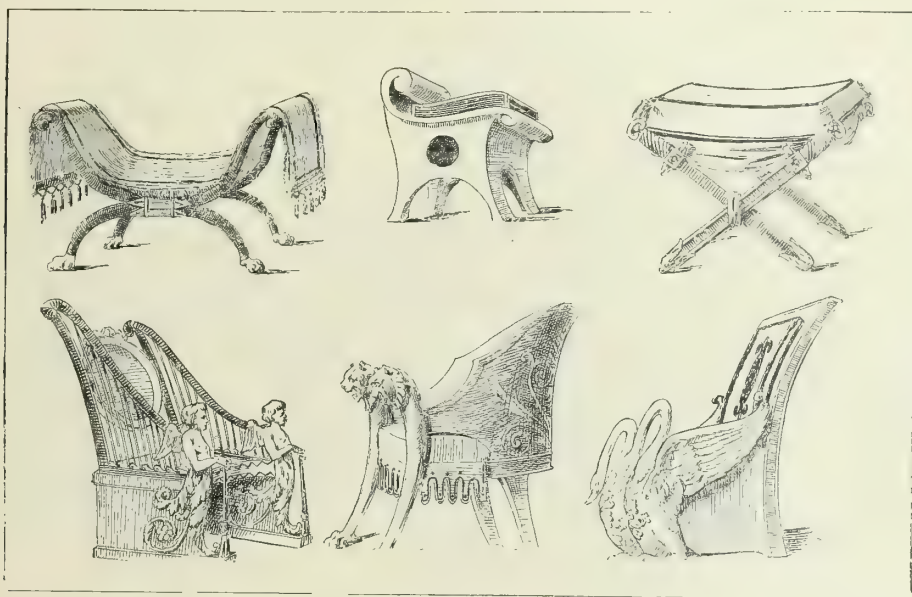
Poco si allontanano dal Riesener, coltivando più tosto quella maniera di lui, che abbiamo accennato trarre motivi dall'antico, altri artefici inferiori a lui per fama ma autori di mobili pregevoli assai.

I cassettoni del Leleu nei quali dominano semplici figure geometriche col cassone in cui s'accenna la forma trapezoidale, e il pannello è chiuso tra colonnine scanalate, hanno sobrii ornamenti di metallo e non mancano certo di grazia. Così altri stipi di C. C. Saunier, e di E. Avril nei quali alla flora

Mobili e decorazioni della Sala del Trono al Palazzo Pitti di Firenze.

metallica sono aggiunti per maggior ricchezza e seguendo il gusto del regno precedente, pannelli di porcellana in cui danzano e ridono leggiadre figurette feminili. Talvolta in qualche stipo del Carlin ad esempio, belle ghirlande cariche di fronde, di pampini, di grappoli, vengono ad intrecciarsi, a correre sui pannelli superiori, e si appendono con lacci e svolazzi di nastro a qualche borchia d'onde ricadono su i più bassi pannelli. Ma non di rado, con poco buon gusto, nel medaglione centrale campeggia un gruppo di figurine chi-

Mobili in stile Impero.

nesi, lo sfondo d'un paesaggio con profili di alberi e architetture esotiche, il che guasta l'armonia dell'assieme. Al Carlin suole essere attribuito un grazioso barometro fatto per Saint-Cloud e conservato al Louvre; lo Champeaux loda in questi termini l'elegante mobiletto: « È ornato di bronzi che per composizione e scultura possono essere ricordati tra le migliori produzioni della fine del secolo XVIII. Sul coronamento del quadrante è posto un gruppo di bambini, in mezzo, al colonnino che lo sorregge, v'è la maschera del sole. I bronzi, che per la doratura mirabilmente conservata han l'aspetto d'un'opera d'oreficeria, risaltano su un fondo di legno vario per isfumature ». Ed in proposito dei bronzi, il citato autore dà un'importante notizia, che cioè tali aggraziati pezzi da applicare su i mobili di minor costo fossero comunemente in commercio: per le commissioni di maggiore importanza bisognava rivolgersi agli scultori e modellatori su i quali abbiamo veduto primeggiare il Gouthiére. Ciò vale in ogni modo a constatare che anche la produzione corrente era improntata a buoni criterii d'arte.

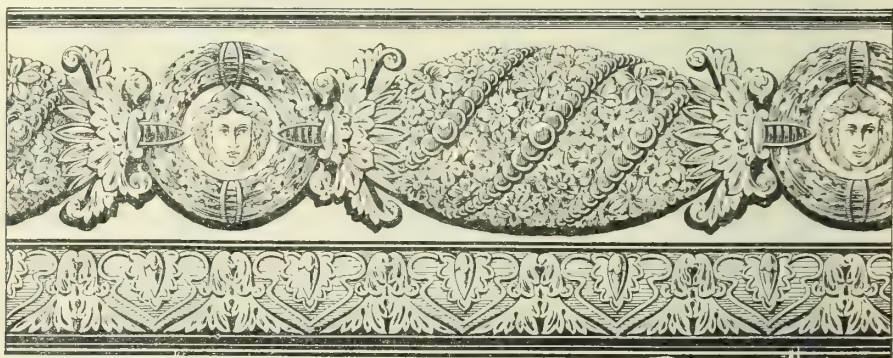
Le mensole esili, le specchiere e gli stipi del Levasseur, cui son dovute buone imitazioni dello stile di Boulle fiorito sotto Luigi XIV, hanno anch'essi

somiglianza notevole con i saggi del Riesener: ma la nota caratteristica, la cifra, quasi, di questo artefice consiste in una graziosa balaustra a traforo che corona il mobile e ne chiude il piano superiore come a sostegno delle statuette e delle anfore che vi saran posate come ornamento. Meno elegante ed agile si mostra il Beneman che fu produttore fecondo; merita ricordare il Pionnez che in un piccolo scrigno ha trovato un modello felice più volte finamente riprodotto. Non si può disconoscere il garbo semplice del profilo,

Mobili in stile Impero.

l'euritmia delle parti; forse nuoce allo scrigno, tipico, la parte superiore che non risponde alla elegante sveltezza del rimanente.

Nei sedili, nei panneggiamenti, negli altri arredi, però continua a dominare il gusto schiettamente rococò che abbiamo cercato di determinare poco più sopra. Potrà convincersene facilmente chi osservi il letto di Maria-Antonietta in cui il padiglione, le cornici, le frange, il disegno e il colorito delle stoffe di seta si ispirano a quella fantasia capricciosa e frivola già notata; meno agili, di contorni più studiati, si presentano invece alcuni sedili, il cui fusto intagliato con cura è colorato e la tappezzeria su'l fondo chiaro alterna simmetricamente fasci di fiori vivaci. Occorre notare il fatto che sedotti dalle foggie francesi, e dalla leggerezza d'esecuzione d'intagli degli artefici di Francia, varii ebanisti accorsero a Parigi dalla Germania: l'autore citato ricorda tra gli altri il Roentgen, il Weisweiler, lo Schwerdfeger. Il Roentgen, sopratutto meriterebbe di essere rammentato a lungo come una singolare figura d'artista operoso e intraprendente: trovò nuove maniere di tarsía; viaggiava per l'Europa fornendo le corti di mobili di lusso, ma sebbene pregiate, le opere dell'artista tedesco, sembrano per qualche riguardo rimanere al disotto della produzione francese che aveva dato questa impronta di leggerezza e di fantasia all' arte decorativa sul cadere del settecento. La fantasia e la legge-

rezza son qualità necessarie, ma l'arte non vuole esagerazioni in nessun senso: anche qualità buone e necessarie possono con l'abuso nuocere allo scopo che l'arte si propone che è, in questo caso, l'abbellimento della linea rigida proposta dall'industria.

L'aver vinto la difficoltà della materia portò qualche volta gli artefici a stranezze come quella di far mobili di metallo; così non è raro trovare sedie di questo tempo che hanno una lira od una cetra di bronzo dorato per spalliera, e alla forma elegante dello strumento a corda, che ben s'addirebbe come motivo di ornamento è posato su un cuscinetto imbottito di stoffa a fiorami. Tali stramberie seducono anche gli ornatisti incaricati di decorare a fresco, o a tempera le pareti. Lo Chevallier riportando un sostegno a rabeschi del Prieur, commenta così finamente la riunion puerile dei varii

Bordura di carta da parato stile Impero.

motivi. « Tutti questi artefici hanno un fondo comune di reminiscenze antiche, le sfingi, i tripodi, i fogliami, ma tanto alterati, e commisti con tal quantità d'attributi e di simboli in esatto rapporto con la sentimentalità contemporanea che bisogna proprio concedere loro un diploma d'originalità. Tede nuziali, cuori, archi e turcassi, gruppi di strumenti di musica campestre, panieri fioriti e utensili da giardinieri, in breve tutta l'attrezzeria degli idilii di Gessner, con colombe, tortorelle ed una profusione di nastri svolazzanti tra le volute d'un fogliame minuto, ecco gli espedienti cui ordinariamente ricorrono i decoratori alla fine del secolo XVIII ».

Il primo libro inglese che tratti del mobilio d'arte data dalla metà del secolo decimottavo; lo scrisse Tommaso Chippendale ed ha per titolo: *The Gentleman und Cabinet Maker's Directory:* varrebbe la pena di studiare questo curioso artista, che univa in istrana mischianza il rococò inglese della generazione precedente alla sua, a certo bizzarro gusto di cose chinesi importate allora allora da Sir William Chambers: e più lungo discorso meriterebbe lo Hepplewite che al cader del settecento riusciva eccellente nel mobilio. Non solo egli pubblicava Albums (1787-91) con garbati modelli; ma dirigeva l'esecuzione di mobili in acajù e legno di rosa curati nei particolari e decorati con intagli di legno duro: caratteristiche erano le sue spalliere di sedia che assumevan la forma d'un cuore o d'un scudo: mentre lo Sheraton che procedeva da lui e pur pubblicava buoni disegni per esemplare, pre-

diligeva la forma quadra e una maggior raffinatezza e profusione di ornati.

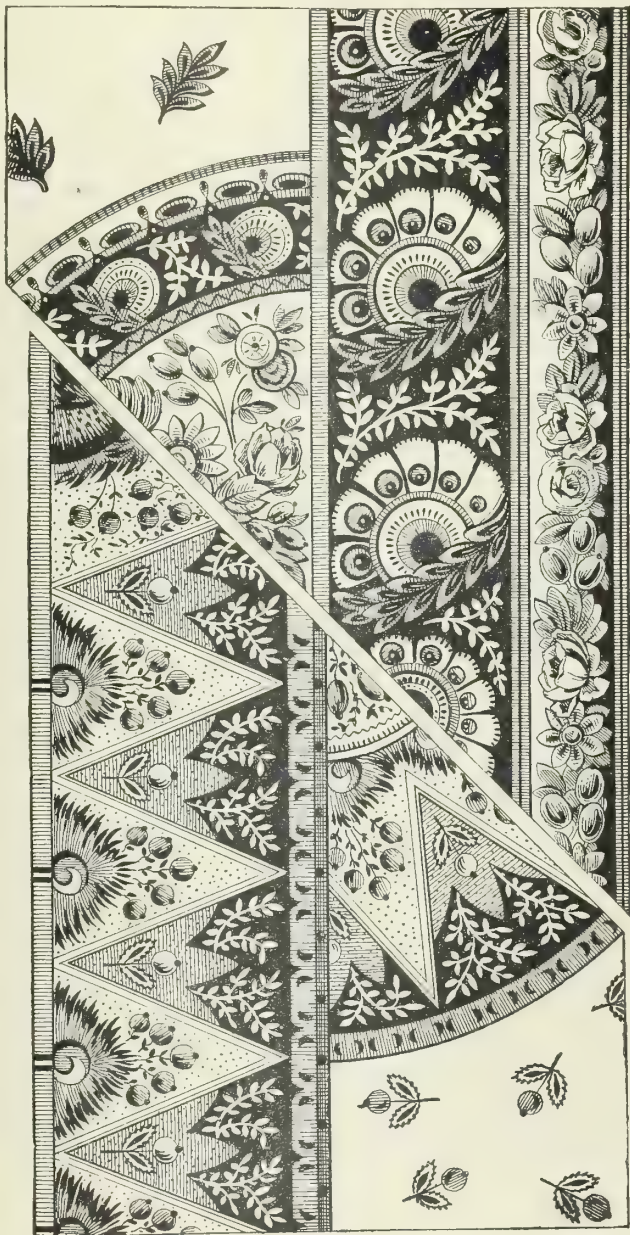
Come la società del settecento era ormai giunta alla maturità sua, così anche le arti che sono un riflesso delle condizioni sociali toccavano per questa espressione d' eleganza francese il colmo: nata dal lusso aristocratico questa forma doveva cedere il passo ad altre. Non era più il tempo di scherzar leggiadramente nè col pensiero del filosofo, nè col tesoro dello stato, nè col pennello dell'artista.

Carta da parato stile Impero.

La rivoluzione si approssimava. Il lettore che ha seguito la storia delle altre arti sa quale rinnovamento da Roma portasse in Francia il David. Il giorno in cui nel *salon* quadrato del Louvre vennero esposti gli *Orazii,* nelle loro attitudini fiere per quanto accademiche, innanzi al dolor di Camilla, di Sabina e della madre dei giovani eroi, gli amorini presero il volo spauriti, trascinando con loro nella fuga pei cieli dorati le corone di rose, e l' arte del settecento ebbe fine, così come tra gli applausi che gli inconscii spettatori tributavano alle *tirades* di Figaro, crollava la monarchia.

Il periodo della rivoluzione non ha nè poteva avere arte decorativa ; come all' infuori dei tanto acclamati quadri del David non ha arte, chè le opere belle per fiorire han bisogno di pace.

Tutti gli storici, tutti gli studiosi vi narrano la triste condizione della Francia, naturale in quel momento allorchè venivan posti all'incanto e spesso non trovavano acquirenti i tesori raccolti nei palazzi reali e patrizi: gli artisti emigravano trasportando in tutta Europa il gusto settecentesco. Il nuovo governo aveva ideali, sì, ma non denari per attuarli: le repubbliche greche e romane furono rievocate, ma con templi provvisorii di legno e di carta pesta. Però nel costume e nell'arredo delle case all'uso dell'epoca prece-

dente fu opposta la semplicità più assoluta: le pareti furon nude; il mobilio rigido nelle linee appena abbellite da qualche motivo classico. « L'arte e l'industria si separano da quel giorno — scrive lo Champeaux — l'industria ignota ai nostri antenati; e gli operai non più sorretti dal maestro, cadono nella praticaccia del mestierante. »

Forse si potrebbe trovar traccia d'un risveglio dell'arte decorativa, nell'incarico dato allo Chalgrin di restaurare provvisoriamente il palazzo del Lussemburgo, ma il gran moto neo-classico che doveva durare quanto l'impero si accennava già, come abbiam visto, collegandosi all'ambiente in cui il culto per l'antichità era tenuto desto da pittori, poeti, attori tragici.

Un angolo del salottino in porcellana alla Reggia di Capodimonte.

Ormai è dunque convenuto chiamarsi di stile impero tutta la fioritura neo-greca che ha dominato le arti decorative dalla fine del settecento al primo ventennio del secolo XIX. Anche in questo campo si trattava di rivoluzione; per la bizzarria elegante del rococò si era perduto il sentimento della linea piana, della semplicità di forma: ed ecco le forze giovanili, come sempre si sposano alla nuova manifestazione, e tornano, come sempre a trarre vigore da quella fonte perenne di bellezza che l'antichità ha lasciato. Lo slancio era bello, agile, ardito, mancarono spiriti geniali che sapessero penetrare il segreto della beltà classica: si riprodussero le forme e mancò l'anima: lo slancio artistico fu trattenuto dalla minuta ricerca archeologica, l'ala della fantasia, domata dal ragionamento dello studioso. Pertanto v'erano menti elette che già prevedevano come il moto avrebbe avuto poca durata; scrive la Staël nel suo libro su la Germania ». Si può benissimo oggi limitare di nuovo le belle arti ai semplici mezzi d'espressione dell'antichità, non potremmo raggiunger quella forza profonda che le anima sin dall'origine e per contro andrebbe perduto quel sentimento della vita intimo e sottile che noi proviamo. Ai nostri giorni diverrebbe freddezza ed artificio ciò che presso gli antichi, nell'arte, fu semplicità e vita ». Questo giudizio dell'acuta gentildonna francese trova conferma in quanto lo Heinse e lo Herder scri-

vevano in Germania, ma tali osservazioni, com'è naturale, hanno maggior peso sulle arti massime e meno interessano le minori che pure ne rispecchiano le varie fasi.

Questo nuovo, breve Rinascimento, che non lascia dietro sè traccie notevoli, nè può per nulla assomigliarsi alla luminosa rinascita italica, si raccoglie ancora per ragioni storiche e politiche in Francia e verso la Francia

Mobili di una stanza borghese in stile Impero (dalla raccolta Pantalini e Figlio, Milano).

ancor gravitano le forze artistiche che si ispirano alla tendenza signoreggiante.

Tra molte e molte opere che studian questo periodo mi piace ricordare quella di Paolo Lafond che ha per titolo, l'*Arte decorativa e il mobilio sotto la Repubblica e* l'*Impero.* Su la scorta di monografie precedenti, e ognun sa quanto si sia reso benemerito in altri tempi in questo genere di ricerche Paul Lacroix, il Lafond dà compiuto, con rapida sintesi, il quadro delle condizioni in cui si trovavan le arti minori in questo periodo.

Percier e Fontane sono a capo del movimento neo-classico; Percier aveva studiato a Roma, Fontane tornava d'Inghilterra; i due giovani architetti si unirono dedicando l'operosità loro non solo a decorare gli interni ma a tracciare disegni di mobili rispondenti nelle loro linee, nei colori delle stoffe alla vagheggiata ricostruzione.

Scrive il Sauce nel *Dizionario degli architetti francesi* « L'influenza di Percier si fece sentire sul gusto del pubblico al principio del nostro secolo. L'illustre artista fece scuola non solo in Francia ma in tutta l'Europa. Percier animato dalle nuove idee, uscito di fresco dalla scuola di Roma, era pronto per interpretare i sentimenti della società repubblicana e questa parte seppe assumerla facilmente. Volevano dimenticare tutto l'antico reggimento, nessuna altra arte poteva meglio adattarsi al nuovo ordine di cose dell'antichità romana ed ecco spiegata la voga delle opere di Percier. »

Il Lacroix cita questi due importanti giudizii di contemporanei. Uno l'autore del *Grand monde et salons politiques de Paris après la terreur* dopo aver scagliato i suoi dardi contro le fogge degli abiti e le acconciature muliebri, descrive così gli interni:

« I salotti avevan la mal giustificata pretesa di modellarsi sull'antichità, Vi si trovavan copie informi di ogni provenienza, falsa ornamentazione greca. falsi vasi etruschi, falsi mobili romani, degli inseparabili Percier e Fontane, Avevan parato le stanze con stoffe d'un color di tegola, inghirlandato di nero: avevan posto qua e là cariatidi, statue e perfino altari pagani; i mobili imitati da quelli di Pompei erano di acajù, finalmente i candelieri avevan fatto posto a lampade, ornamenti sepolcrali di molto buon gusto. » L'altro autorevole scrittore citato è lo Jacquemart, che compose una pregiata *Histoire du mobilier*, ed anch'esso ha parole beffarde per quell'arte decorativa che accennatasi nella repubblica, traversava il Direttorio per giunger coll'impero al colmo e alla decadenza. Una breve parentesi dovrebbe ricordare la voga straordinaria ma effimera che ebbero formule e frasi tolte in prestito al paese dei Faraoni dopo la campagna d'Egitto. Si trattò d'un volubile capriccio della moda poiché gli idoli, le mummie, le rigide figure dei geroglifici davano alle stanze un aspetto funebre; pure qualche elemento dell'arte egizia rimase e fu accolto dagli ornatisti del primo impero.

Fontane e Percier sono dunque all'opera; la loro attività non sa che sia tregua o riposo; abbozzan disegni per gli scenografi, preparan modelli per intagliatori in legno, per carte da parati e via dicendo, di guisa che ogni manifestazione d'arte e d'industria riceva l'impronta classica e tutto l'assieme rievochi nel modo più compiuto la vita greca e romana. Il palazzo della Rècamier fu l'opera più caratteristica dovuta al Percier e la raffinata eleganza, il lusso tornarono sin d'allora a risorgere su le forme che erano note per la semplicità più severa.

Il Berckeim citato dal Lacroix ha questa descrizione dell'appartamento d'una elegante signora parigina ai primi dell'ottocento. « Quest'appartamento consiste in un'anticamera, un primo e secondo salotto, una camera da letto e un *boudoir*, parati a pieghe, ornati di ampii panneggiamenti, le tende di stoffa e mussolina ricamata delle Indie, guernite di festoni e frange d'oro, d'argento o seta: per la camera da letto e pel *boudoir* si scelgono i colori più teneri e più delicati; vengono illuminati solo con globi d'alabastro per modo che il chiaror tenue si diffonde e vien riflesso all'infinito da specchi opposti, i letti, posti su d'una pedana, hanno forma elegante, e le loro cortine hanno un taglio vario ma sempre di buon gusto: i mobili son d'acajù e di bronzo; i divani, le sedie, gli sgabelli, le *consoles* sono sorrette da draghi, da figure egizie di bronzo antico o d'oro; le lumiere, i candelabri, le pendole, i vasi di marmo o porfido che ornan tutti gli appartamenti han portato oggi il mobilio al colmo del lusso. Unite a questo un appartamento simile pel padron di casa, una sala da pranzo di stucco, candida, a imitazione del marmo, un trattamento fine e delicato, bei vasellami e porcellane e avrete un'idea giusta delle grandi case ».

Una camera da letto fatta da Percier e Fontane per un privato dà com-

piuto saggio del gusto e della ricchezza. Le pareti sono schiettamente pompeiane; su lo zoccolo di tinta bruna, si segnano regolarmente spartititi scarlatti regolari, chiusi da fasce azzurre; anfore candide, contornate sottilmente di nero campeggiano così come su le fasce azzurre corrono fregi scarlatti; ma prima di giungere al soffitto angolare, una lunga figurazione mitologica si svolge chiara su fondo opaco; come base ad un intercolunnio; da questo s'affaccia il cielo azzurro e verdeggiano fronde. Nicchie rettangolari, accol-

Audran: Una caccia all'epoca di Luigi XIV (arazzo del Museo Nazionale di Firenze).

gono grandi anfore azzurre posate su piedistalli bianchi; par già di essere in un tempio pagano, ma non basta; ecco l'altare . . . .

L'altare è più nè meno il letto del proprietario! La pedana è di marmo a mosaico; due simulacri di divinità fusi nel bronzo stanno a guardia del dormiente. Quattro candide colonne a fregi d'oro reggono un soffitto; dinnanzi questo presenta un frontone; con varii spartiti in cui ancora il bianco, il rosso, l'azzurro e l'oro trionfano con forme della fauna e attributi mitologici. Una

stoffa verde dipinta o ricamata forse, con ghirlande, animali e trofei chiude da tre parti le colonne e s'avanza dai due lati anteriori formando un fondo alle statuette prima descritte: e finalmente, il letto di legno, con gravi ornati d'oro si copre d'una stoffa d'oro e viola.

Accanto ai nomi del Mercier e del Fontane non sarebbe giusto tacer quelli dell'Hurtault e dell'Espercieux che più contribuirono a propagare nel pubblico la simpatia verso la ravvivata costumanza greca. Se il lettore, poi, fosse curioso di sapere a quali mani fosse affidato, adesso, lo scalpello e la lima che gloriosamente avevano adoperato gli artefici del settecento, tra molti ebanisti dev'essere qui ricordato il Jacob esecutore fedele dei modelli tracciati dai disegnatori, non senza gusto e facilità originale: i suoi mobili compion vagamente l'arredo del palazzo della signora Récamier da noi in precedenza rammentato.

Se l'insieme della decorazione nell'epoca imperiale ci par goffo, pesante, e peggio che mai, sopraccarico, non sarebbe giusto condannar tutta la produzione di questo tempo per gli accennati difetti cui il genere dava luogo più facilmente che in altri stili. Certo, se osservate un dei divani tratti da qualche collezione di quel tempo, il buon gusto e il buon senso ne rimangono offesi come nella camera prima descritta. Imaginate un divano il cui fusto in legno dorato è formato sul davanti da grosse, cariche ghirlande di frutti; due colonnette d'appoggio, son foggiate come candelabri, da essi partono, e servon di bracciuoli due cornucopie ricolme di fiori, collegate ancora da fasci di frutta, che non han più neanche la curva garbata delle ghirlande, ma forman, rigide, la cornice della spalliera: e la stoffa d'un color vivo d'arancio, è rigata d'un rosso più cupo. Guardate una sedia formata da due piccole arpe congiunte insieme, od un'altra sorretta da due cigni favolosi: quattro daghe romane, son congegnate a sorreggere un cuscino e formare quindi uno sgabello ..... Saranno i ricordi delle tragedie, sarà la moderna educazione del gusto, ma tali congegni sembrano e sono enormità. Nessuno di questi mobili evoca l'idea del riposo, nessuno suggerisce e invita al *comfort* intraducibile: l'assieme loro dà anzi quella sgradevole sensazione che i tedeschi esprimono colla parola *unheimlich*, cioè contraria al senso di raccoglimento di intimità che la casa, *heim*, *home*, suol sempre destare. Per tanto può intendersi come in quel momento anche la psicologia popolare, potesse in certo modo adattarsi e compiacersi in tali forme. Pensiamo ai proclami dell'imperatore, al gesto degli attori, alle parole dei poeti; quel non so che di teatrale diffuso nell'atmosfera ci farà capire come il quadro dei costumi trovasse in quest'ambiente la sua cornice adattata.

La raccolta pubblicata nel 1812 da Percier e Fontane è il più sicuro documento dello stile imperiale ed appunto in certi loro modelli, semplici, perchè in fatto d'arte decorativa la semplicità sarà sempre il pregio maggiore, si trova copia d'argomenti per difendere onorevolmente anche la forma di cui abbiamo condannato le facili esagerazioni.

Qui, appunto, gli elementi fondamentali tolti all'antichità, rifulgono in tutta la loro bellezza e non si perdono in accoppiamenti poco scrupolosi, presentano aspetto serio senza imbastardire con aggiunte e modificazioni la primitiva e innata eleganza.

Bernini: Caduta di Fetonte (Arazzo del Museo Nazionale di Firenze).

Nè, salvo rari casi, si veggon consigliati a sproposito ornati, tolti all'armamentario e all'attrezzeria teatrale ed applicati a casaccio, con materiale inadatto, alle forme più varie dei mobili. Nell'insieme può dirsi però che la decorazione propria dell'impero mal si adatta alle stanze tutte della casa, mentre ancora può con buoni risultati essere adoperata in vestiboli, in anticamere, in ampie sale da ballo, da qualche artista intelligente che sappia ridurre ad unità organica la congerie ricchissima lasciata da quel tempo e sperduta poi dall'incalzar degli avvenimenti.

In Inghilterra lo stile dell'impero non fu inteso ed ebbe applicazioni proprio sbagliate. Per quanto un architetto nutrito di buoni studi e non privo di geniale ingegno, Tomaso Hope, si facesse l'apostolo della nuova maniera i suoi interni appaiono oggi artefatti e poco felici: in essi trovarono posto naturalmente le belle anfore etrusche, fatte prima conoscere dall'Hamilton e

poi alla fine del settecento leggiadramente imitate dal Wedgwood; la sua fabbrica coll'aiuto del Flaxman (1755-1826) potè dare esemplari eccellenti.

In Germania, in Austria, in Italia lo stile dell'impero si diffuse rapidamente ma non prese forti radici; da noi specialmente si affinò alquanto e più che in altri paesi si conservano ancora arredi interi dell'epoca i quali sono ricercati oggi avidamente, dagli antiquarii e dagli amatori.

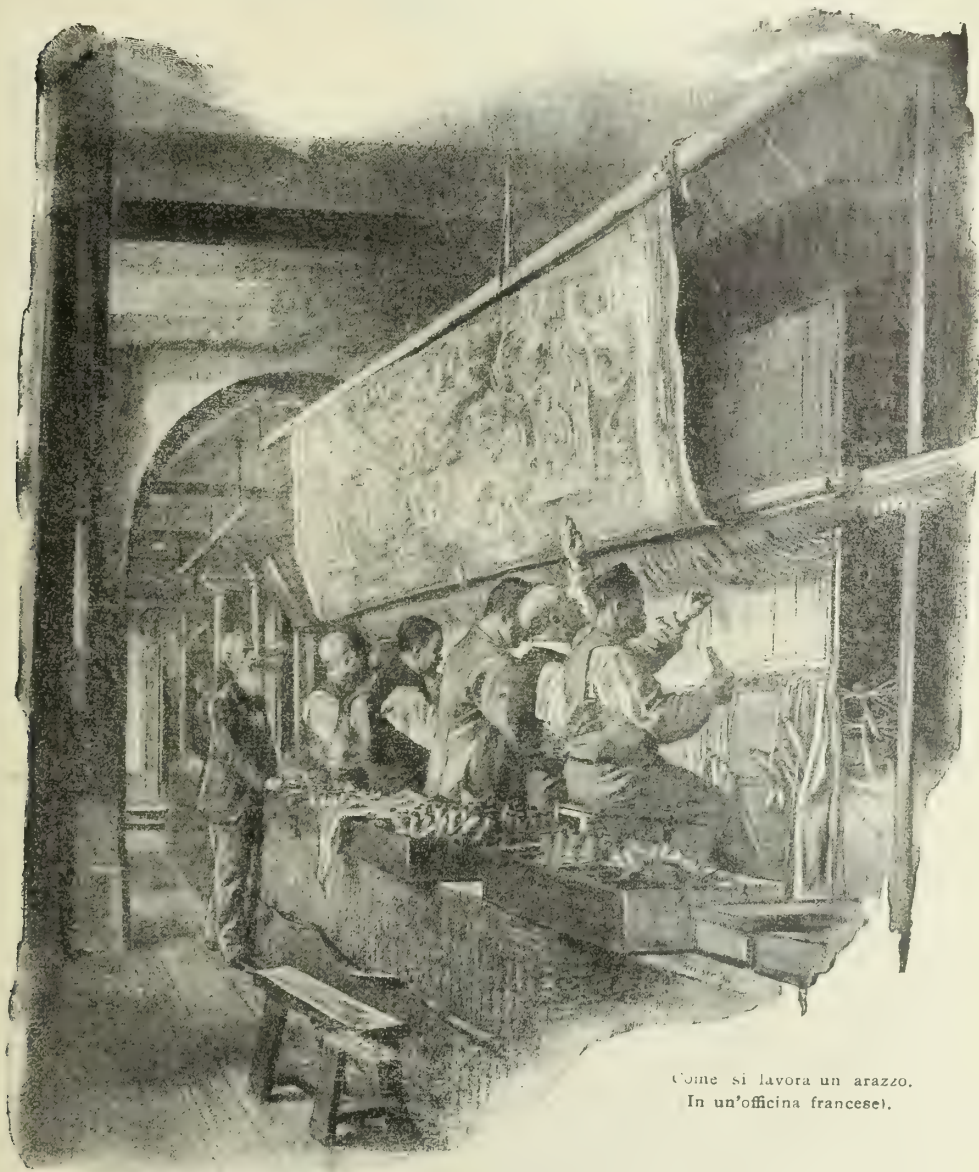
Non v'è modo, nella rapida rassegna, di ricordar nomi di singoli artefici, e preme al lettore non incontrarsi in aridi cataloghi. Lo studioso di questo periodo deve riconoscere che alle esuberanti manifestazioni dell'arte decorativa imperiale tenne dietro in tutta Europa un risveglio singolare di tutte le industrie d'arte e specialmente delle tappezzerie di lusso che, sull'esempio francese si diffusero dovunque: il progresso di queste, le continue invenzioni meccaniche resero possibile una produzione maggiore di arazzi e di stoffe in modo da soddisfare una più estesa cerchia di amatori.

Nel breve quadro tracciato del settecento abbiamo mancato di rammentare gli arazzi, appunto, i quali servivano di sfondo mirabile, di decorazione magnifica nelle sale: anche per questo ramo la bella tradizione italica era passata in Francia, e la monarchia francese andava orgogliosa per la manifattura dei *Gobelins* come d'una bella gemma della sua corona chiusa.

Occorre però notare che gli arazzi i quali prima eran di regola la più bella e abituale decorazione dei grandi ambienti, dovevano diventare un eccezione magnifica, nei tempi moderni. Già alla fine del secolo XVIII scriveva il Mercier « Sono stati banditi dagli appartamenti gli arazzi a gran personaggi che eran con mal garbo tagliati dai mobili, e sono stati relegati nelle anticamere. Il damasco a tre colori ed a spartiti uguali ha preso il posto di queste figure che massiccie, dure, incolore, non parlavano graziosamente all'immaginazione delle donne. Gli arazzi scendon dai ripostigli il giorno del Corpus Domini e si mandano in campagna a guarnire le soffitte. »

Ognuno sa quale trista sorte fosse serbata a questa fabbrica nel periodo della rivoluzione. Marat nell'*Amico del popolo*, lanciava i suoi strali contro la costosa e fastosa industria e solo mercè le cure del ministro Roland potè conservarsi il prezioso stabilimento.

Nonostante, malgrado la presenza di spirito di Agostino Belle, successore di Audran, accusato di poco rispetto al civismo, molte tappezzerie che erano in lavorazione furono soppresse, più di cento modelli, non rispondenti agli ideali repubblicani, distrutti: i *Gobelins* pericolavano ancora allorchè il primo console intuì che era necessario il suo aiuto. L'imperatore, poi, mantenne la sua preziosa protezione e sotto la direzione abile di Guillaumot i *Gobelins* ripresero vita e vigore profittando altresì di nuovi risultati, di invenzioni recenti. Si adottarono telai più semplici, si dette ogni cura alle tinte riaprendo le scuole pei tintori in modo da soddisfare il desiderio imperiale così espresso per bocca del Daru, intendente generale di palazzo al Guillaumot stesso: « Sua maestà ha intenzione di mobiliare il suo palazzo con la magnificenza che all'imperatore dei Francesi si conviene. La perfezione che le arti hanno raggiunto in Francia permette di porre in questo arredo nobiltà di lusso quale un altro sovrano non potrebbe uguagliare. La manifattura dei *Gobelins* da

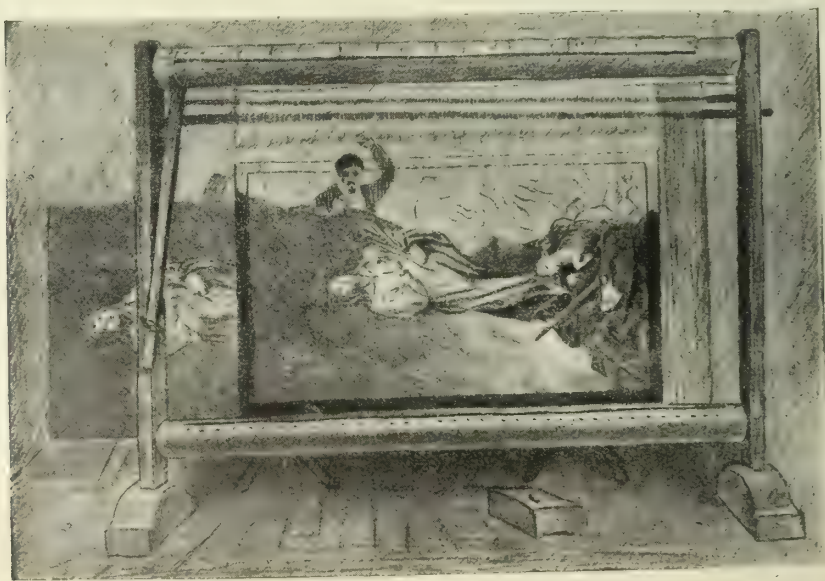
noi diretta deve fornirgliene i mezzi, i quadri riprodotti con perfezione inimitabile dai vostri operai saranno d' ora innanzi il principale ornamento delle case imperiale ». E le tappezzerie tornarono a svolgere su le ampie pareti le lor finzioni figurative, tra le leggiadre fasce d'ornato, tra i frutti, i fiori, i fogliami

Come si lavora un arazzo.
(In un'officina francese).

con sobrietà di tinte, con delicatezza e soavità di sfumature; la lucentezza dei fili serici, il soffice impasto delle lane poteron fiorir di nuovo su le trame per l' opera lunga e paziente di quegli artefici che anch' oggi si dedicano a tale manifatture nazionali.

« La dominazione di Bonaparte — scrive il Caillot, estese la signoria dell'industria per gli incoraggiamenti dati a' suoi sforzi, per gli sbocchi innumerevoli aperti a' suoi prodotti. Tutte le arti, necessarie, utili o voluttuarie si unirono e cospirarono al benessere e all'ornamento della Francia ». Ma di

Francia, lo abbiam veduto, uscirono e all'impero si ricollega l'attività straordinaria delle più celebri fabbriche di porcellana tedesche ed austriache che si ispirarono a forme classiche nei loro prodotti. Di queste non debbo trattare, ma opportunamente si congiunge al mio argomento il ricordo delle stoffe preziose di seta, per abiti, parati e mobilio che si fabbricarono nei primi del secolo. La più antica casa industriale viennese era quella di Cristiano Gottlieb Hornbostel che già, al cadere del settecento, poneva in moto duecento telai. E i nastri chiari, rigati, su cui leggiadri mazzetti di fiori si seguono secondo il capriccio dell'artista furono ricercati dalle damine eleganti appena fu dimesso il panneggiamento da statuaria e l'acconciatura alla greca.

Le violette umili che crescono nel Prater, i mughetti e gli anemoni sbocciati ai piedi del Kahlenberg brillarono coi vivaci colori della seta sul candore delle strisce sottili e cinsero l'agile vita delle belle giovinette viennesi mentre danzavano un valzer di Lanner dal ritmo carezzevole e piano.

E l'impero precipita, e con esso decade questo stile che pure aveva un ben determinato ideale, e sta a sè con la precisa fisonomia assunta nella gran varietà di correnti e tendenze che vedremo signoreggiare il rimanente del secolo sino alla fine, in cui nuovamente lo sforzo delle arti minori tende all' unità, mira a presentare un solo organismo dando questa volta alle forme un'espressione propria dell'ora che le ha vedute nascere.

Come si disponeva l'arazzo sul telaio (da una stampa antica).

Fregio di legno intagliato.

Capitolo II.

La Restaurazione e la « Biedermeierzeit » — Il « Victorian Style » — Il romanticismo e la sua azione sull'arte decorativa — Il gotico inglese — La mostra industriale del' 51 a Londra — Suoi effetti — Movimento scientifico pel ritorno allo studio degli stili nazionali.

Il periodo che segue all'impero offre allo studioso pochi documenti importanti, ma in esso s'accennan già movenze e atteggiamenti del gusto che vedremo dare i loro frutti più tardi: la legge evolutiva si manifesta anche qui per gradazioni lente, quasi insensibili.

Sembra talvolta che la rivoluzione sia stata brutale, immediata; ma la violenza è formale: e come da un ramo d'albero, cade il bel frutto maturo, così una forma d'arte si afferma con violenza quando son giunte a maturità le condizioni ad essa favorevoli.

Dire che la restaurazione ebbe pessimo gusto, che in quel tempo si perdette ogni sana tradizione di bellezza è affermar cosa a tutti nota. Certo ancora gli amatori che hanno a disposizione molti mezzi trovan modo di far lavorare artefici a quelle imitazioni dei buoni stili che vedremo dominare poi nel resto del secolo, e ricercano, a furia, per le campagne e per i castelli i modelli migliori delle età perdute; ma la produzione corrente è improntata a goffaggine di pretesa; la borghesia ricca, *cossue*, come dicono i francesi, ha in simpatia le forme fiorite al tempo di Luigi XIV, ma le imbastardisce, le sopraccarica di ornati, esagera le curve, rende tozzi i sostegni. Peggio, per quel che riguarda l'arredo delle classi medie; i mobili sembran fatti tutti sullo stesso stampo, il profilo grave, rotondeggiante, massiccio manca d'espressione e di carattere. Nè si deve dire che per forza così hanno da essere gli arredi delle classe medie: perchè ognuno sa come i mobili che i rozzi montanari lavorano, composti di tavole mal connesse, ornati di sculture primitive, hanno spesso quell'accento di grazia rustica, con cui l'arte balbetta le prime parole. No, in questi mobili che la frettolosa fabbricazione mercantile gittava nei magazzini europei, nelle abitazioni dei borghesucci pretensiosi, si vedeva subito come all'apparenza futile d'un lusso fuor di posto si sacrificassero la solidità e la semplicità elegante del lavoro colla quale poi si sarebbe raggiunta la vagheggiata modi-

cità del prezzo. Gli intagli, i rilievi, vengono incollati alla peggio, la foglia prende il posto del massello, il falso comincia a trionfare: e non v'è arte senza verità. Ma neanche i tentativi d'uno stile proprio sono coronati da felice successo. « Architetti e decoratori, dice il Muther, nella diffusa Storia della pittura, limitavano i loro mezzi alla minima misura possibile, a una assenza della forma, ai confini del nulla; pensavano vacuamente come disegnatori e tenevano per fornito il loro compito quando s'eran limitati al contorno ». In Germania questo periodo è indicato col nome di *Biedermeierzeit:* anche nei paesi tedeschi arte e industria erano diventate estranee l'una all'altra e se l'arte andava ancora cercando finezza di linee, l' industria si appagava di soddisfare in maniera rudimentale alle necessità della vita cercando talvolta l' abbellimento con quegli stessi mezzi che ci parvero condannabili in Francia. Ma nei paesi tedeschi la semplicità era indubbiamente maggiore ed un acuto critico d'arte, il Rosner, commentando la povertà di quell'epoca esclama: « Pur v'era qualche cosa che commuove e colpisce in questo stile artistico con l'arte timida povera, sbigottita. Si rispecchia in esso un'epoca agitata e priva di conforto, poichè la vita correva pei nostri padri seria e disadorna, lasciando dietro loro il ricordo della grandezza napoleonica e della vergogna loro ed aprendo lo sguardo ad un avvenire grigio e privo di speranze, così che bisognava rassegnarsi e intimidirsi. Era un epoca che duramente soffriva per le conseguenze della guerra di liberazione e che si limitava nei suoi bisogni allo stretto necessario, e nell'agitarsi per produrre oggetti modici e pratici non v'era campo perchè la Bellezza potesse pronunziare la sua parola ». Non differenti volgevano le sorti negli altri paesi e tra noi; il lusso borghese si accennava colla fisonomia che abbiamo cercato di tratteggiare: per i mobili dell'industria comune non pareva che esistesse nè fosse mai esistita bellezza di forma. È il regno di quelle gigantesche *consoles* che oggi si veggon relegate negli alberghi di provincia: delle massicce poltrone, dei divani immensi: l'ovale, ma un ovale senza lo slancio e la grazia di che seppe animarsi nel settecento, domina nelle tavole, nei tavolini, nelle cornici: ed anche la forma semplice e perfetta del cerchio sembra snaturata e resa goffa dai sostegni che le vengono applicati, e dalla mancanza di richiamo in altri mobili, in altri elementi dell'ornato.

Nemmeno l'Inghilterra fu immune dal contagio: e preferendosi i vecchi disegni francesi, vi furono ammodernati e imbastarditi per modo che il *Victorian Style* dominante la prima parte del regno della regina Vittoria dette prova del peggior gusto.

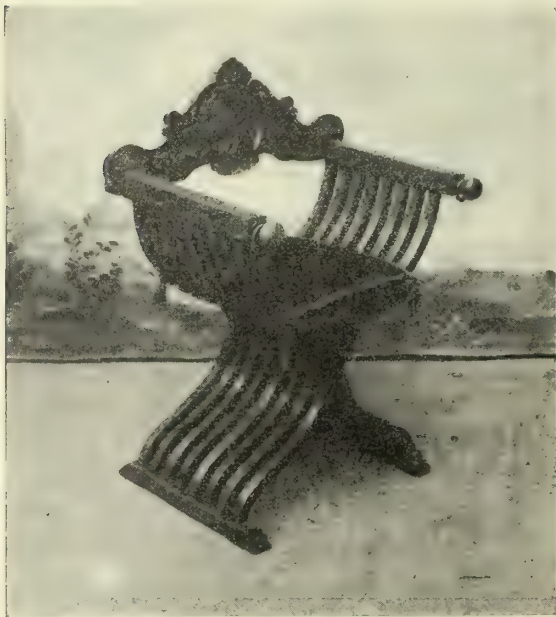
Nelle vecchie case inglesi si vedevano — e forse si vedon tuttora, — goffe imitazioni di velluti e di felpe nelle carte da parati; il colore sovrano era quel rosso cupo lucido dell' acajù in mobili tozzi e gravi; le finestre sovraccariche di tende lasciavano filtrare appena la poca luce del cielo grigio. Vi hanno in Inghilterra nei musei industriali ricostruzioni esatte e fedeli di quest'epoca ed osservandole riesce chiaro quanto abbiamo accennato su la restaurazione. A Monaco, poi, nelle varie mostre d'arte applicata — si deve ancora dir così finchè l'industria non giunga a fiorire spontaneamente con bellezza d'arte — che avremo occasione di ricordare più volte, fu possibile studiar bene questo sfortunato momento. Al Palazzo di cristallo, nel 1898, venne esposta appunto

una stanza intera arredata secondo il gusto della *Biedermeierzeit* e mai la povertà del pensiero, la goffaggine dell'assieme potè essere constatata come in quel piccolo spazio. Si trattava d'un salotto costruito su modelli del tempo. La tavola rotonda troneggiava nel mezzo, sotto una tozza lampada, mal sorretta da tre gambe sgarbatamente curvate e terminanti in dorate zampe animalesche. Una credenza, o cassettone, o armadio, giacchè non par chiara la destinazione dell' elefantesco mobile, occupa un lato della stanza e l'ovale più sgarbato trionfa nella parte superiore su la bassa base rettangolare, ove s'apron tre cassette. Le linee consuete del pianoforte si adornan con dubbio gusto d'un frontone greco e nel fregio si svolge una teoria di personaggi. Neanche le sedie son salve e il capriccio del disegnatore si compiace a renderle membrute, pesanti, pedanti si vorrebbe dire. Sembrano destinate soltanto a qualche vecchio e grave professore, con tanto di barba e d'occhiali d'oro. Se tale aspetto presentavano le linee è facile intendere come anche i colori non dessero all'occhio la nota piacevole e calma che si suol richiedere ad un ambiente. Difatti le tinte erano sposate a casaccio: si cercavano i contrasti più chiassosi: è il regno dei *cretonnes* e delle *indiane* in cui su fondi grigi, rossi o azzurri rameggiano all'infinito piante sbocciate nella fantasia di goffi disegnatori con corolle impossibili e il giallo domina col verde su la sfacciata tinta del fondo: il giallo si sforza di simular l'oro nelle frangie, nelle gale che ornano a dovizia la linea sgarbata e complicata delle tende, delle cortine, di ogni drappeggiamento.

Mobili in stile barocco (dalla raccolta Pantalini e figlio, Milano)

Lasciamo dunque in disparte questo periodo. L'impero, lo abbiamo veduto, che non poteva riconnettersi alla rivoluzione da cui era uscito, nè alle tradizioni della Francia monarchica il cui splendore era così lontano, tentava di ricollegarsi artificialmente agli ideali della grandezza romana e di costringere il pensiero e l'arte in questa sua veduta: e in questo intento riescì quasi colla forza; mentre la restaurazione ci si presenta così misera e disadorna.

L'atteggiamento classico, volere o no, era artificiale, l'impoverimento non

poteva essere altro che passeggero. Dove avrebbero trovato gli artefici la forza per guardare ancora all'ideale? Questa vigoria anche le arti minori la attinsero dal romanticismo. Il moto archeologico che signoreggiò i primi anni dell'ottocento, e fu favorito dalla rivoluzione e dall'impero, era partito dalla Germania col Winckelmann: anche la corrente romantica scaturisce dalla Germania, come il lettore avrà ormai più volte sentito ricordare in quest'opera: ma le acque chiare e fresche che risalivano alle schiette sorgenti di ogni singolo genio nazionale, fondendole poi nel gran tesoro comune di tradizioni religiose, di costumanze medievali, dilagarono per tutta l'Europa in modo che l'influenza loro si risente tuttora. Quando Federico Schlegel proclamava che l'artista tedesco doveva aver sempre dinnanzi agli occhi i modelli della vecchia scuola nazionale, quando Volfango Goethe giovinetto, scriveva l'inno trionfale dell'architettura gotica, inspirandosi alla cattedrale di Strasburgo, il romanticismo aveva gittate le sue prime basi. Non è qui possibile descriverne i varii aspetti: il moto che febbrilmente fu comunicato dalla letteratura alle altre arti, assunse fattezze diverse nelle varie nazioni europee qui inspirando maggiormente i poeti altrove, come nelle razze germaniche, animando in singolar modo gli architetti. In Inghilterra il moto fu notevole per le arti decorative.

Sedia classica fiorentina.

I lavori di G. E. Street di A. W. Pugin contemporanei a quelli del Viollet le Duc in Francia, dettero il cenno di un felice ritorno allo stile gotico dei primi tempi medievali. E quando nel 1835 il Pugin stesso pubblicò il suo album di *mobili gotici*, sollevando critiche, muovendo anche il ridicolo, i veri intenditori d'arte seppero valutarne l'importanza che non fu, come vedremo, momentanea, ma doveva collegarsi alle ultime manifestazioni dell'arte inglese nel secolo che muore.

L'aver rievocato forme tipiche nazionali fu a ogni modo un'idea eccellente; v'è nell'arte, come in qualunque manifestazione della vita sociale, un fondo immutabile che costituisce per un popolo il suo più preciso patrimonio e risponde intimamente alle caratteristiche del suo spirito; gli artefici inglesi che sino ad ora, come abbiamo notato, erano stati traduttori, ebbero da questo momento la virtù di creare opere originali.

All'attività del Pougin fa degnissimo riscontro in Germania quella di Goffredo Semper. Appena trentenne, dopo due anni di studii, di comunione mirabile con le nostre bellezze antiche, questo architetto venne chiamato per raccomandazione dello Schinckel a insegnare architettura a Dresda. In una

Caminetto di legno intagliato dello scultore fiorentino A. Baccetti.

delle sue prime opere, dopo aver distrutto la vana arte che vedeva signoreggiare al suo tempo, usciva in questa gagliarda esclamazione che tutti i giovani rivoluzionari ripetono e nella quale è il germe della verità eterna.

« Ad essa dobbiamo che le nostre città cominciano a fiorire come quintessenze di tutti i secoli e di tutti i paesi, per modo che noi con gradevole illusione finiamo per dimenticarci a qual secolo apparteniamo. A che giova tutto ciò? Vogliamo arte e ci dànno cifre e regole! Vogliamo novità e ci danno cose che son vecchie e lontanissime dai bisogni del nostro tempo. Queste dobbiamo considerarle dal solo punto di vista della bellezza e ordinarle

in un tutto e quindi non veder soltanto bellezza dove la nebbia della lontananza rende oscuro a metà il nostro sguardo. L'arte ha un solo signore: il bisogno. Essa degenera quando ubbidisce all'umor dell'artista ed ancor più a potenti mecenati. » Ognuno riconosce la giustezza di tali osservazioni. Nè il Semper si limita a fare opera di critico od a predicare il verbo della cattedra: uomo di azione, si pose al lavoro assiduamente affinchè tra l'arte e l'industria tornassero a regnare unione ed armonia ; e a lui si debbono infiniti modelli non solo di edifici, ma di decorazioni interne di pareti, di arredi compiuti, di mobili isolati nei quali si afferma quella ricerca di individualità, quel bisogno di liberarsi dalle pastoie imposte, che fu la caratteristica più notevole del romanticismo in ogni suo aspetto. Anche qui, però, i buoni effetti di tanta geniale attività non potevano subito manifestarsi, ed ancora la restaurazione ramificava la sua mala pianta in Germania con un rococò artificioso e antipatico come quello che aveva cominciato a germogliare in Inghilterra.

Anche qui le fabbriche cominciarono a slanciar sul mercato i mobili che più sopra abbiam descritto ; e tutta la fantasia dei decoratori si limitò a quei mazzi di fiori di pretesa naturalista che in bell'ordine spartiti e spazieggiati regolarmente durarono per tanto tempo a decorare e pareti, e tappeti, e mobili e cuscini con la maggior soddisfazione dei buoni borghesi. Se il senso rigido e cattedratico del maestro dei *Tempi difficili* se ne sentiva offeso, perchè gli parevan troppo fantastici, il buon gusto di chi aveva cara l'arte ne soffriva anche più. Ma la riforma, ormai, non poteva esser molto lontana: le forze venivan maturandosi da per tutto e si accrescevan già specialmente, in Germania, in salde associazioni nelle quali riviveva lo spirito delle antiche corporazioni d'arti e mestieri.

Il Rosner ne ha ricercate diligentemente le traccie trovando una società per lo sviluppo delle arti e industrie utili che già nel 1790 promuove una mostra industriale: un'altra ne rintraccia a Norimberga che nel 1817 si intitola ad Alberto Dürer ; seguono quelle di Monaco , Brema, Magonza, Berlino, i cui piccoli sforzi, le cui tendenze ancor deboli riescono nel 1844 a Berlino ad una mostra veramente notevole di quanto la Germania poteva allora produrre in fatto d'arte industriale e specialmente di mobilio artistico. Poca importanza ebbero le mostre tenute negli anni che seguirono: ma la grande esposizione cui alla metà del secolo gli inglesi invitarono tutti i popoli nella loro capitale, pose gli studiosi nella condizione di valutare e paragonare i singoli prodotti industriali di ogni nazione.

L'esposizione del 1851 fu in Inghilterra notevolissima pel risveglio artistico: è curioso ricordare come anche un dei cataloghi accennando a certa nicchia scolpita in quercia facesse constatare che: « la principale particolarità di tale scultura consisteva appunto nell'esser disegnata secondo gli antichi principii, piegandosi cioè alle convenienze della materia in cui deve esser eseguita. » Da questa osservazione, in apparenza modesta, può rilevarsi che lo spirito degli studiosi era su la buona strada. Dai tempi di Hepplewite e Sheraton, lo scopo e la costruzione d'un mobile non erano più stati presi in considerazione e i disegnatori, gli ebanisti si erano dati ad ogni bizzarria, ad

Arredi di una stanza da pranzo in classico stile rimodernato.

ogni stravaganza. Fortunatamente i seguaci del rinascimento gotico erano ancora pronti alla reazione, e il principio, fondamentale in fatto d'arte decorativa, che il disegno deve rigorosamente esser appropriato alla materia in cui verrà eseguito, diventò da capo il canone della rifiorente operosità delle scuole di *Arts and Crafts* che questa società diffuse in Inghlilterra. La triste condizione di cose era già stata constatata in Inghilterra appunto da Goffredo Semper. Due anni prima l'importante mostra, di cui tra breve vedremo gli effetti benefici, egli s'era recato a Londra e giudicava così le parti di essa che non rispondevano ai nuovi ideali : « Con tanti progressi tecnici, in molte cose di forma, di convenienza e per ciò che riguarda lo scopo, siamo rimasti molto indietro ai nostri antenati. Le nostre migliori produzioni *sono reminiscenze più o meno fedeli*: altre attestano un lodevole sforzo per trarre immediatamente le forme dalla natura, ma come di rado questo riesce felicemente!

La maggior parte è un'errata mischianza di forme o balocco infantile. Al massimo in oggetti che come carrozze, armi, strumenti musicali per la serietà dell'uso loro non consentono aggiunte inutili, si mostra più sano concetto nell' acconciare e nobilitare quelle forme che lo scopo impone severamente » Il progresso, lo vedremo, doveva consister soltanto nella scelta di modelli migliori, nel ricondurre le arti decorative alle loro basi principali: non ancora potevano esser maturate le forze che più tardi si sarebbero rivolte alla creazione di tipi originali, nati dai nuovi bisogni, rispondenti per ogni riguardo all'ora presente. Quali sarebbero stati, intanto, i mezzi più adatti ad iniziare il vagheggiato progresso a raggiunger una volta questa meta che ancor pareva lontana? Bisognava riaddurre a chiarezza gli stili passati, renderne possibile lo studio esatto e preciso, far vedere per quali ragioni in altri tempi arte e industria erano state, ora intimamente congiunte facendo sorgere un periodo florido ; ora divise e nemiche dando luogo alla decadenza. In breve, applicare all'arte industriale il principio che giova sempre: congiungere la tradizione al presente, l'arte alla vita. Per questo primo aspetto si cominciarono a istituire musei d'arte applicata ; pel secondo si favorirono le associazioni di cui abbiamo già parlato ; si tennero così conferenze universitarie, si fondarono rassegne speciali. Il museo di South-Kensington, quello di Sydenham, che poco dopo venne aperto, riuscirono veramente i modelli secondo i quali poi gradatamente vennero istituite in Europa simili raccolte. Brevemente occorre qui far menzione delle principali : così apparrà più chiaro a chi legge come il progresso fermamente voluto si raggiungesse con lo studio e con la perseveranza anche in questo ramo sin'ora lasciato alla libera attività. In Baviera l'anno stesso della mostra di Londra, regnanteL udovico I fu costituita la prima società d'arte industriale. L'Austria ha una parte veramente gloriosa in questo moto moderno: fin dal 1863 si gittaron le basi del *Museo austriaco per l'arte e l'industria* che doveva diventare il più ricco e importante di quanti ve n'hanno su terra tedesca: nel 1868 museo e scuole cominciavan già a dar segni notevoli di feconda operosità e tra gli insegnanti di quel tempo si ricordano lo Storch, il Koenig, il Laufberger, il Rieser, lo Sturm. La Francia era già innanzi nel moto e tra i varii istituti sorti in questo tempo merita ricordo l'*Union centrale des beaux arts appliqués à l'indu-*

strie a Parigi, il Museo d'arte e industria a Lione. La Germania non rimase indietro e negli anni che corsero dal sessanta al settanta Karlsruhe, Berlino, Colonia fondarono musei, scuole, promossero mostre, ristrette è vero, ma regolari. Se in questo tempo la Francia ancora dette il segnale di pubblicazioni destinate a favorire il nascente risveglio del gusto come l'*Art pour tous* edito fin dal 1860, nello stesso decennio prima ricordato, videro la luce in Germania la *Gewerbehalle* del Bäumer, il foglio viennese *Blätter für Kunst Gewerbe* dello Storch; molte pubblicazioni consimili ebbe l'Inghilterra, nè al nostro paese mancarono affatto. Un buon periodico fu per qualche anno allora l'*Arte in Italia:* l'*Arte Decorativa* venne pubblicata posteriormente. Gli effetti della mostra inglese dunque non potevano essere stati più benefici come preparazione e raccoglimento. Risultati immediati non potevano ancora vedersi, occorreva un maggiore spazio di tempo, bisognava giungere alla mostra di Vienna nel 1873, a quella di Filadelfia del 1876 che fu di poco da questa differente.

Particolari di scultura in legno.

Ma se si dovessero notare in questo cenno fuggevole alcune correnti della moda, o del capriccio, non si potrebbe tacere d'un timido ritorno dello stile neo greco del primo impero cui si provarono gli artefici del secondo impero francese. Il tentativo non fu coronato da buon successo ed anche all'esposizione universale del 1867 di Parigi il trionfo rimase ai mobili *rococò* la cui tradizione era stata ravvivata, come abbiam visto, dalla restaurazione.

E questo trionfo riportò allora la Francia non per virtù attuale ma per semplice imitazione degli antichi modelli anche sulle altre nazioni: l'imitazione d'altronde era fatta con gusto, con finezza. La Germania attestava solo progressi scientifici e tecnici, l'Austria era, come accennammo, intenta a raccogliersi e a lavorare.

Quali si mostrassero le condizioni delle arti maggiori è stato già detto in precedenza.

Toccava ancora alla Francia le palma delle arti decorative, le quali senza segnare un progresso mostravano almeno che il periodo del decadimento era cessato. La Russia, se non isbaglio, cominciò allora a far conoscere quei suoi rozzi ma originali intagli in legno dovuti all'opera di artefici primitivi, chiamati ad ornar *l'izba* del contadino o la chiesetta rustica che poi vedemmo poco modificata e migliorata in tutte le mostre che si succedettero.

Molto significativa fu invece la mostra dei mobili inglesi. Alcuni decoratori come Wright e Mansfield, Jackson e Graham si mostravano ancora schiavi del predominio francese, ma i più celebri industriali dell'Inghilterra come Crace, Copeland, Wedgwood e Minton, avevano esposto all'ammirazione del pubblico mobili costrutti e disposti secondo lo spirito inglese in modo da aver principalmente di mira la solidità e il comodo. Già a queste qualità cominciava a sposarsi una severa eleganza, alla quale avrebbe dovuto attenersi anche lo Howard nei mobili d'ebano; ma in questi la bellezza della costruzione era deformata da anfore, ghirlande, chimere, da un abuso di policromia. L'esposizione del 1867 dunque, non aveva portato gran contributo allo sviluppo delle arti decorative; ma già potevano constatarsi le tendenze che si affermeranno meglio nella mostra viennese del 1873. Un avvenimento notevole la precedette di un anno: l'apertura del museo che abbiamo prima ricordato, trasferito nel locale magnifico edificato da Ferstel allo Stubenring adornato nel modo più degno con sobrietà di linee e ricchezza di musaici.

Sedie scolpite, stile rinascimento.

L'attività che da questo museo venne diramandosi per tutti i paesi tedeschi, esercitò su le arti minori un benefico influsso: ad essa prestarono le loro forze, tra gli altri, Jacob van Falke, lo Gnauth il Lippmann, il von Lutzow.

Alla mostra di Vienna (1873) seguì quella di Filadelfia (1876) e ne diremo con la maggior brevità accomunandole nelle osservazioni.

Tutta l'Europa era rappresentata alla mostra viennese che, per quanto riguarda il mobilio d'arte rivelava quanto il gusto allora fosse incerto ed instabile e come varie fossero le tendenze direttrici. Sopra tutto vi si rispecchiava il grande risveglio degli studii d'arte antica che ogni nazione aveva rivolto al periodo proprio più ricco e glorioso. Così l'Italia, senza parlar di mercanzia da strapazzo secondo la moda francese, aveva mandato una pregevole raccolta di mobili inspirati allo stile del Rinascimento rispecchiando tutta l'evoluzione del moto; dai rilievi e dagli ornati castigatissimi dei primi tempi, alle arditezze barocche degli ultimi; Ferri e Bertolazzi, Truci, Panciera, Morini,

Guggenheim, Frullini, ottenero encomii e ricompense: nè parvero inferiori a questi pregevoli intagli in legno, le tarsie del Pazzi di Roma, del Pogliani di Milano che sposaron delicatamente la bianchezza dell'avorio al nero dell'ebano.

Anche a Filadelfia l'Italia figurava degnamente. Caroni delegato dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, scriveva così nella sua relazione: « Nell'intaglio eravamo pure superiori ad ogni nazione: al contrario degli altri, gli intagliatori italiani, mostrarono coraggio nell'inviare oggetti d'alto valore col proposito di concorrere all'onore dell'arte più che al lucro e al compenso del commercio. Questo fatto è degno del più alto elogio e risponde ai rapidi perfezionamenti che si van facendo ogni dì più nella città nostra dove Angelo Barbetti di Siena trapiantò la scuola nella quale gareggiano con novità di stile il figlio Rinaldo, il Frullini, il Morini, il Gaiani ed altri che a Filadelfia tennero alto la dignità dell'intaglio come avevano fatto a Parigi ed a Vienna. Anzi, qui si verificava un notevole progresso sia nella bellezza della composizione, sia nella disinvoltura del disegno diventato pittoresco col lavoro prospettivo ed ingrandito al paesaggio, al bozzetto sempre aggraziato colle delicate finezze del ricamo. In questo la Toscana si distinse sopra a tutti, quantunque degni di molta considerazione, sieno i lavori del signor Ottaiano di Napoli. E se da un lato Siena mantenne coi signori Ferri e Bertolazzi l'onore di aver dato i natali al rinnovatore di quest'arte, dall'altro Firenze fece vedere di essere ancora la madre e l'allevatrice ».

Tavola intarsiata.

Così, accadeva ancora da noi come in Francia. I bei modelli antichi attraevano tanto la fantasia dei moderni artefici che questi, paghi di trovar presto acquirenti, si contentavano di interpretare e copiare. Dal lato della sincerità almeno, vi fu progresso. Per lo innanzi tali riproduzioni si vendevano come oggetti d'arte antica, ora invece si confessò apertamente che l'opera apparteneva al nostro tempo e gli imitatori, lo vedremo, furono per lungo periodo di tempo ricercati con lo stesso favore dei produttori originali.

I francesi e i belgi mostrarono a Vienna copie assai felici del mobilio settecentesco scegliendo piuttosto i contorni esili e rigidi e le applicazioni in metallo, ed anche talvolta rinnovandoli con garbato capriccio, Göckler, Charmoise, Lemarinier, Guerre Fréres si facevano lodare per questo riguardo, così come Braquenie e Duplan per sedili indovinatissimi ricoperti di *Gobelins*.

Jacob Falke giudicava così con la parola autorevole l'attività degli artefici tedeschi: « A ricondurre in onore lo stile del Rinascimento si dedicarono

sia alcune società private a Berlino ed a Breslavia, sia fabbricanti come Henninger di Magonza e Stövesandt di Carlsruhe. Questi hanno esposto, tanti mobili isolati, come addobbi di intere camere, compresi i rivestimenti in legno delle pareti. La tendenza su accennata deve riguardarsi come un progresso per due ragioni: in primo luogo perchè imprime un indirizzo salutare all'arte e in secondo luogo perchè la emancipa dalla ubbidienza servile alla moda. Tutti i prodotti tedeschi fanno prova di buoni intendimenti; nè mancano fra essi lavori artisticamente riusciti, nella maggior parte però si hanno a lamentare la durezza delle linee, la povertà d'invenzione. Le stanze completamente arredate che si trovano nella sezione tedesca, presentano gli stessi difetti: hanno un aspetto molto signorile, ma sono poco attraenti e non producono in chi vi entra quella grata impressione, che pure quelli che le arredarono ebbero senza dubbio di mira ». A tale infelice risultato i tedeschi giungevano perchè non si erano dati cura come gli artisti nostri, di adattare in qualche modo le forme tramandate dalla tradizione alle mutate necessità del vivere moderno. Mancava loro quel sentimento che è necessario all'artefice per cui nella quiete della bottega e dello studio, l'oggetto sorga e si costruisca con quelle forme che meglio lo faranno rispondere al suo scopo e porre in armonia coll'ambiente cui è destinato.

Un letto intagliato.

La mostra di Vienna rivelò che frattanto la tendenza gotico-moderna aveva dato buoni frutti in Inghilterra. Alcuni decoratori come Cooper e Holt, Morant, Walker, Holland, Jackson e Graham, sono sempre innamorati dei disegni che trionfarono all'epoca di Luigi XVI in Francia li interpretano e li riproducono con garbata finezza. Collison e Lock e i decoratori stessi prima ricordati, sanno trarre spesso l'inspirazione dal mobilio medioevale con un progresso che merita notare. Mentre i primi lodevoli tentativi del Pougin e dei suoi seguaci, per forza, si risentivan troppo dell'immediata influenza dell'architettura e nei loro modelli abusavan di colonne, d'archi, di cuspidi, di modanature, questi mobili più moderni hanno semplicità maggiore, e non nascondono la linea costruttiva in modo assoluto: sono mobili e non piccoli templi.

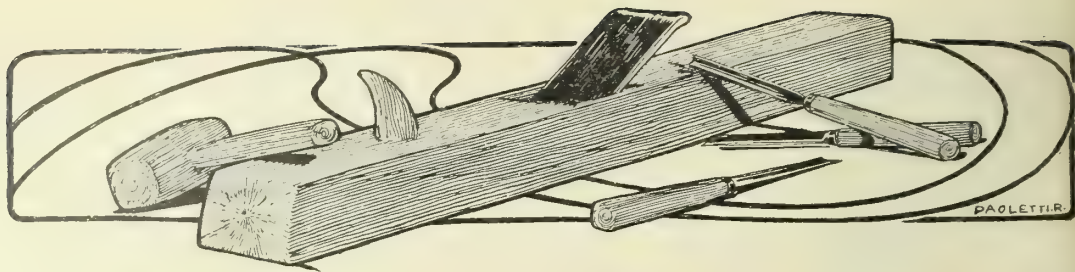
Qua e là la policromia usata sobriamente e qualche miniatura o porcellana pongono una nota gaia ma non discordante.

A Filadelfia, com'è naturale, potè meglio vedersi quali progressi avesse raggiunto l'industria d'arte americana. Molti decoratori ed ebanisti avevano inviato i loro prodotti. Tra varii mobili caratteristici ricorderemo: il letto d'amaranto fabbricato da Poltier e Stymus di Nuova York e la credenza di Collinson e Lock. I disegni, a dire il vero, non erano originali. Il letto, di gusto rinascimento, presentava belle sculture e intarsii trattati con finezza e paziente abilità, ma alle linee già ricche del fusto, si sposavan certi panneggiamenti di stoffa che non concordavano affatto col fusto medesimo e il giallo del raso lucido, la varietà di tinte delle passamanterie se poteva attrarre la simpatia di qualche milionario piantatore non poteva soddisfare gli intenditori. La credenza di Collinson e Lock era certo preferibile; le linee ispirate in qualche modo dallo stile Enrico II, fatto anche più semplice e sobrio, giungevano a formare un complesso armonico, associando bene la nitidezza della forma alla rarità della materia: poichè quel legno che gli americani chiaman *rasato* presenta piani lucidissimi e perfezione di commettiture.

Non saprei sottoscrivere all'ammirazione che venne allora tributata agli arredi della casa Kimbell e Camus. A giudicarne dai disegni, il gotico moderno cui si richiamavan le varie parti del mobilio esposto, non era adattato con quella felicità che già abbiamo trovato nei modelli inglesi. A motivi schiettamente gotici, se ne mischiavano altri della rinascenza o di maniera barocca; i sedili non escivan dalle forme più comuni che ormai la pratica di qualunque mestierante gitta all'infinito sul mercato. Sopratutto mancava la concordanza tra le varie parti; e più volte abbiamo ripetuto che dove manca l'unità, manca la base prima di una decorazione che possa dirsi artistica. Tale insieme organico presentavano invece i mobili esposti da Horward e C. nei quali, se non v'era ricchezza ornamentale e slancio di fantasia si mostrava almeno l'aspetto serio ma decorativo che è proprio del mobilio inglese.

Sopratutto notevole era poi in questa mostra un villino americano arredato interamente in modo che ogni oggetto corrispondesse per la forma, per la disposizione, per la collocazione sua, al concetto generale che aveva guidato l'architetto della piccola dimora campestre. E l'assieme per quanto non ricco e magnifico, ma aggraziato e decoroso incontrò, il gusto degli intenditori per la sobrietà degli ornati e per le armoniose proporzioni.

Quali furono dunque gli insegnamenti pratici che si poterono trarre dalle due esposizioni avvenute a poca distanza? Quali apprezzamenti poteron fare i critici e gli studiosi su la varia e molteplice attività degli artefici che da ogni parte del mondo avevano raccolto in breve spazio le opere loro per ottenere il plauso della moltitudine accorsa, la parola degli autorevoli giudici?

Il Falke conchiudeva il suo studio su la mobilia artistica all'esposizione viennese del 1873 con queste parole: « Per quanto non manchi chi segua le mode antiquate o imiti servilmente i pervertimenti del gusto francese, per quanto molti errando a tentoni producano veri aborti, pure diventa sempre più evidente che dalla confusione delle opinioni e degli stili scaturirà una nuova tendenza del gusto artistico alla quale nessun paese, nemmeno la Francia potrà sottrarsi. Questa tendenza sebbene basata su lo studio dei modelli antichi avrà la sua fase originale e caratterizzerà il movimento artistico della seconda parte del Secolo XIX ».

Capitolo III.

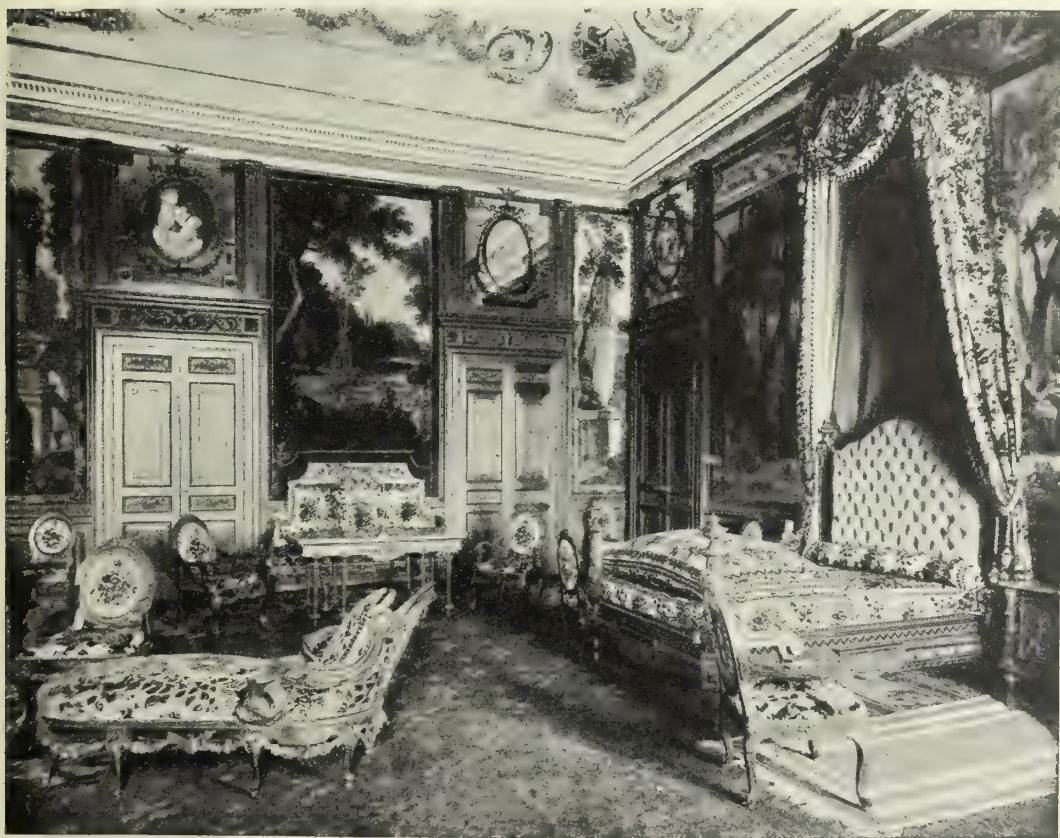
Estensione dello studio degli stili nazionali — Predominio della *Rinascenza* in Germania e Italia, del *Rococò* in Francia — Varietà di stile nell'arredo — Hans Makart e l'arredo « artistico » — La rivelazione dell'arte dell'estremo oriente — Stoffe e mobili orientali.

La profezia del Falke, con la quale abbiamo terminato il precedente capitolo, si avverò, come vedremo, solo più tardi, e proprio nell' ultimo decennio dell' ottocento. E chi voglia descrivere appunto quali fossero le tendenze che dominavano il penultimo quarto del secolo XIX, in fatto d'arte decorativa e arredi interni dovrà constatare tre aspetti ben distinti che contemporaneamente assume questo periodo. Uno intanto, si è già constatato, è il ritorno verso antichi modelli, e brevemente vedremo quali fossero dopo la mostra viennese i preferiti: l'altro in certo modo si ricongiunge a questo; e in certo modo per opera specialmente del Makart se ne distacca. Si congiunge cioè in quanto nasce prima negli artisti, poi, per vezzo, nelle classi eleganti una certa smania di *bric à brac* che fa ricercare gli oggetti antichi e dà alle stanze l'aspetto d'uno studio d'artista; si stacca in quanto il Mackart fa adottare, specialmente nei paesi tedeschi, una particolare sua fantastica decorazionedi cui studieremo i caratteri, il terzo aspetto infine consiste nel dominio che acquista la decorazione dell' oriente per ciò che riguarda la tappezzeria e più dell'estremo oriente per tutto l'assieme dell'ornamentazione; dal gusto naturalistico dei motivi ornamentali alle doti speciali e caratteristiche dei pittori e decoratori giapponesi che vengon felicemente a mischiarsi alle qualità proprie degli artisti europei. Così abbiamo accennato sommariamente al contenuto artistico del ventennio che volge da circa il settanta a circa il novanta.

Com'è ben naturale, in questo genere di osservazioni non può richiedersi esattezza cronologica. Alcune di queste tendenze si erano già affermate in precedenza: a voler risalire il corso delle indagini sino alle prime origini si incontrerebbero, come per altri mutamenti, cause di indole letteraria, o relazione con le arti maggiori e specialmente con l'architettura, o semplicemente quel naturale desiderio di novità che si fa tanto più sentire nella febbrile vita moderna.

In Germania gli studii di coloro che dirigon la corrente del gusto ed hanno quindi influenza su la moda, si volsero al rinascimento tedesco: alla

riproduzione cioè dei modelli lasciati dai secoli decimosesto e decimosettimo e *alt deutsch* fu la parola d'ordine della decorazione in questo tempo. Si esumarono i modelli che la conservatrice Germania possiede in gran copia nelle chiese e nei castelli e che l'occhio esperto dei conoscitori aveva già raccolto, scegliendo gli esemplari migliori al museo alemanno di Norimberga a quello nazionale di Monaco. A Monaco appunto, anche nel 1878, si tenne una mostra d'arte retrospettiva per la diffusione di questo improvviso risorgere di forme abbandonate. Una degli agitatori più ferventi fu lo Hirth di Monaco, il cui nome ha bene meritato la gratitudine di quanti amano l'arte, per la propaganda attiva, zelante, fatta in forma piana e semplice sì da insinuarsi e trionfare.

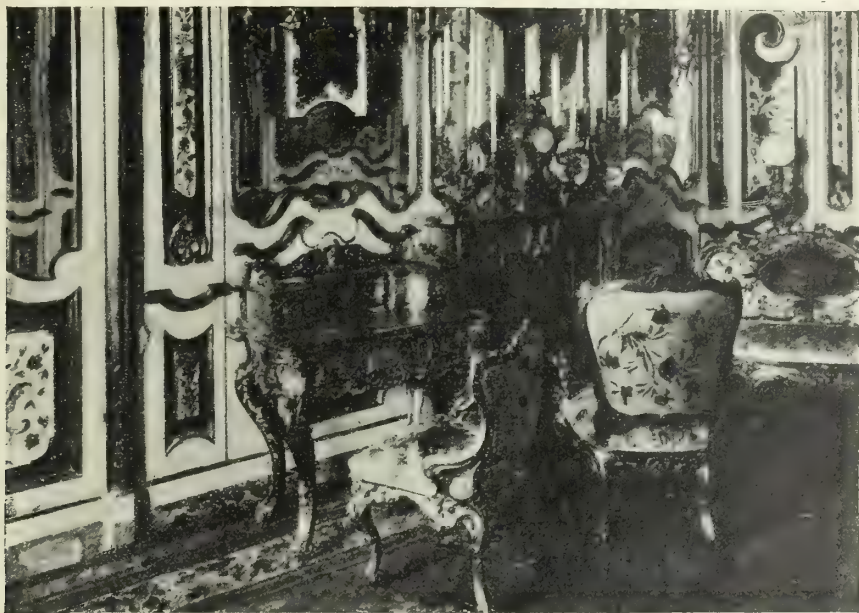
Le sue pubblicazioni artistiche e specie quelle d'arte decorativa non si

Camera da letto, in stile Luigi XVI, apprestata a Monza per gl'Imperiali di Germania Flli. Mora, Milano).

contano più e qui merita di essere particolarmente ricordata. « La stanza tedesca del rinascimento. » Anche lo Hirth come altri propugnatori di risorgimento artistico di cui ci è occorso parlare esponeva il suo Verbo così presso a poco: « Per acquistar da capo la vecchia gloria dell' arte industriale alemanna non c'è che una via: Ricongiungerci alle creazioni migliori dei nostri antenati! Qui abbiam noi non solo immagini e modelli in prodiga esuberanza ma v'è anche la fantasia animatrice, la virtù d'incantesimo che non si fa nascere artificialmente , o si costruisce con fredde regole. Riconoscendo

la verità che noi potremo far qualche cosa di grande solo penetrando con amoroso studio le opere dei vecchi, abbiamo già fatto un gran progresso: e quando sarà patrimonio comune il convincimento che troveremo la nostra salvezza solo nella rinascenza tedesca del cinque e del seicento, allora ci riuscirà veramente di dominare il Moloch amorfo che ci fa privi di gusto e di stile. » Ed ecco vennero ad occupar le anticamere e le sale, i salotti e le camere da letto quei mobili di tiglio, quelle credenze, quei letti di semplice disposizione e che non hanno altro ornamento se non i pannelli lavorati a giorno, i grandi armadii di quercia con ferramenti e serrature di ferro battuto e lavorato a giorno, proprii dei primi tempi in cui la scultura era combattuta nel mobilio e ogni arredo conservava il carattere schiettamente settentrionale assunto sin dal medioevo. Ecco i pannelli e i soffitti cominciano ad abbellirsi di sculture sul gusto di quelle che lo strasburghese Wenderlin-Dietterlin (1550-1559) faceva ad Heidelberg, ad Augsburg: soffitti che ornano ora bellamente il museo di Monaco, mobili che si conservano a Sigmaringen nel museo degli Hohenzollern. E le finestre ebbero vetri istoriati: le pareti furon rivestite di legno scolpito, i soffitti si ornarono di cassettoni; le cornici delle porte seguiron le linee offerte dal rivestimento delle pareti che più in alto furon parate con stoffe di colori uniti e smorti, o di qualche sobrio arazzo; attorno alla lunga tavola rettangolare furon posti alti seggioloni di cuoio, e dal centro del soffitto discese con agili nervature la lampada di ferro battuto, cui nelle capricciose volute fu innestata la lampada elettrica. Le stanze dei ricchi signori tedeschi ebbero così la stessa fisonomia che qualche centinaio d'anni innanzi perchè spesso la ricostruzione, l'arredamento furono scrupolosamente compiuti in ogni particolare.

Anche nei Paesi Bassi fu segnalato questo movimento di simpatia per l'arte che fioriva nel secolo decimoquinto, allora che le ricche corporazioni dei mestieri prosperavano sotto i duchi di Borgogna, e l'attività loro era tutta inspirata ai caratteri nazionali prima che lo stile italiano signoreggiasse anche quelle terre introdottovi da artisti venuti a studiar dai maestri romani e fiorentini. Ed ancora da Taillebert, da Beynert, da van der Scheldein tolsero motivi e soggetti i moderni artefici, frugando nelle cattedrali, nelle grandi aule dei magistrati.

Che da noi, in Italia, gli artisti si rivolgessero al rinascimento non occorre nemmeno ricordare: le gloriose tradizioni senesi e fiorentine che quasi mai erano state interrotte, acquistarono nuova vigoria per opera dei moderni. E le tarsìe delicate, le sculture mosse ed agili fiorite miracolosamente dal legno a decoro delle nostre cattedrali, le figurette leggiadre svolgentisi in teoria tra fiori ed attributi simbolici su i cassoni e su gli stipi, s'adattarono bellamente, nei saloni di intelligenti amatori del bello; mentre le grandi cornici scolpite che erano state una pregiata specialità italiana nel secolo decimosesto, tornarono a fregiar gli immensi specchi, ornando le pareti con la magnificenza fantastica ma armoniosa del loro disegno; mentre i grandi seggioloni che così bene s'addattavano allo splendor dei palazzi dei duchi d'Urbino, degli Sforza, degli Steno furono imitati insieme ai cento leggiadri sedili che la signorile fantasia dei nostri artisti foggiava con tanto gusto che non sarà mai superato.

La rinascenza *plateresca* sedusse gli artefici spagnuoli. I Francesi poi coltivando il *rococò* presero amore anche alla loro rinascenza che nelle varie regioni si era affermata con molte scuole pregiate in Normandia, in Bretagna, in Picardia, in Lorena, in Turenna e via dicendo, dopochè alla fine del secolo XV l'Italia aveva preso parte con un' azione importante, che presto diventò predominio assoluto, al destino dell'arte francese. Dallo stile di transizione cui si ricongiungono le belle sculture in legno che ora si trovano alla vecchia abbazia di S. Dionigi, tutte le forme fiorite dal contatto del genio italico col genio gallico nel fondo comune della tradizione latina, tornarono in luce. Con Francesco I, questo re della rinascenza che non si contentò di onorar

Angolo di un Salotto stile Luigi XV nel R. Palazzo di Monza (mobili dei Fratelli Mora, Milano).

gli artisti ma seppe amarli, il mobilio comincia ad assurgere a maggiore importanza, a non limitarsi più ai pochi arredi indispensabili, alle sedie, ed ai cofani, agli arazzi che finora avevan costituito tutto il patrimonio delle corti. Sotto Enrico II, gli intagliatori in legno, i decoratori, gli arazzieri sanno già temperare il concetto primitivo fornito dagli artisti maggiori come un Clouet e un Cousin; molti mobili di quell'epoca più sobria che pur si compiaceva di abbellire ogni oggetto dalla sedia nobiliare, dalla spada cavalleresca all'utensile più umile, furono con opportunità rievocate dai moderni francesi insieme ai prodotti non molto dissimili del regno del terzo Enrico sotto il qual principe la rinascita franco-italica dà al mobilio non solo, ma a tutte le creazioni dell'arte industriale una particolar delicatezza.

Riscossero molte simpatie per la riproduzione nei tempi moderni anche i due tipi di mobilio proprii del regno di Luigi XIII: il primo più diffuso, ha per materia la querce o il noce, si abbellisce con modanature rotondeggianti, adatta come sostegni, nei letti, nelle tavole, colonne capricciosamente attorte: l'altro riserbato a più ricco ceto di persone, è formato di legno an-

nerito o di ebano, ma negli alti seggioloni, nei letti non domina il legno, trionfano invece la stoffa o la tappezzeria.

Nè si dimenticarono gli arredi veramente regali di cui si abbelliscono le dimore magnifiche di Luigi XIV. E le tre maniere di Andrea Carlo Boule nei mobili, i cartoni di Giovanni Bérain per gli arazzi vengono scrupolosamente imitati donando nuovamente agli arredi quella sontuosità e quello splendore che, come abbiamo ricordato iniziando queste brevi note, attrassero su la corte di Francia gli sguardi attoniti e invidiosi di tutte le corti europee.

A che cosa dunque si era giunti con tanti studii, con tanta attività? Da un lato, e questo ormai le varie mostre universali l'avevan già luminosamente provato, gli artefici, singolarmente considerati, producevano opere davvero non inferiori agli esemplari antichi esumati adesso con tanta rispettosa venerazione. Dall'altro, la religion dello stile aveva prodotto questo fenomeno nuovissimo e che segnava un progresso straordinario in confronto ai periodi accennati, in questo secolo che volge al tramonto: la grande industria s'era gettata in pieno moto stilistico. E specialmente in Germania dove la maggior semplicità delle forme meglio si prestava all'opera meccanica, nei magazzini cominciavano ad esser fin troppo accatastati mobili rigorosamente rispondenti alle caratteristiche ben determinate di questo o quello stile, ma privi affatto di quel sigillo personale che l'artista imprime alla forma creata con la genialità sua. E questo ancora accadde e diventò, come abbiamo appena indicato, la regola quasi costante delle abitazioni signorili, che il vestibolo, il più delle volte si inspirò nella decorazione e nei rari arredi all'*atrium* delle case pompeiane e senza transizione alcuna il domestico in abito nero e cravatta bianca, o con una livrea tagliata ormai da cent'anni sul modello invariabile, imposto a Londra, vi fece passare in un salotto da fumo completamente arredato all'orientale, senz'altri mobili che tappeti e divani o qualche piccolo tavolinetto intarsiato di madreperla. I salottini delle signore quando non sacrificavano al gusto dei tappezzieri, imbottendo le pareti, tagliando la luce colle molteplici tende, togliendo l'aria colla profusione esagerata delle piante, ingombrando lo spazio con i più goffi mobili che mai fossero inventati, furono d'un rococò fragile ma aggraziato. La sala da pranzo non fu possibile se non di gusto rinascimento; pel salone si tornò quasi sempre o al *rococò* o all'*impero*, fatto più semplice e leggiadro. L'ideale della casa signorile, dunque, mirava ad essere una specie di museo retrospettivo od etnografico del mobilio d'arte. Perchè dove non c'era il *fumoir* moresco, eravate sicuri di trovare il boudoir giapponese; dove questo mancava, un salottino *senza pretese* accoglieva qualche mobilio contadinesco o qualche altra paziente ricostituzione stilistica. Quest'ideale, non occorre soggiungere, non era sempre raggiunto; spesso la sconcordanza vi si faceva sentire e tanto era più brutale quanto in altre parti l'armonia era ottenuta. Ma poteva dirsi un ideale rispondente a ciò che deve essere una casa?

Poichè debbono essere qui ricordate solo le fasi dell'arredamento artistico non può farsi menzione se non per condannarla, di quella corrente per la quale, specialmente sin dal secondo impero, epoca di decadenza, le

sorti degli arredi caddero nelle mani di tappezzieri inabili e presuntuosi, i quali credettero che il mestiere loro potesse sostituirsi all'arte degli ebanisti e degli intagliatori: riuscirono però per qualche tempo a imporsi al facile gusto dei *parvenus* che da noi si chiamano villani rifatti.

Che dire infatti di quel gusto che fa imbottir le pareti, a fitte pieghe cuciture, e ferma l' ingegnosa pieghettatura con bottoni? Che annega la luce sotto festoni che giungevano a metà delle finestre, caricando sulle stoffe delle tende, frange, passamani, cordoni, nappe, che inventa i *poufs* e gli altri cento amminicoli ai quali serve di pretesto un goffo ricamo? La mala corrente non è ancora completamente sparita, ma la voga è terminata ed aveva anche troppo durato.

Stipo nello stile del XVI secolò (dis. da A. Melani).

Le simpatie rivolte agli oggetti dell' arte antica come modelli, fecero sì che oltre agli studiosi e ai collezionisti anche gli eleganti senza occupazione andassero frugando nelle campagne, nelle chiese abbandonate, nei castelli cercando ad ogni costo anticaglie di valore o no purchè si trattasse di mobili antichi. La matita dei caricaturisti si è sbizzarrita spesso su questa mania antiquaria da cui furon colte le signore le quali corsero in compagnia dei damerini le aste pubbliche, disputandosi a caro prezzo gli oggetti indicati dai conoscitori. Se qualche volta la damina smaniosa di seguire la voga o l'improvvisato amator di mobilio artistico rimasero presi all'amo di qualche furbo treccone il danno e la beffa furon tutti di loro. Ormai la moda aveva così stabilito e la sua tirannia non poteva scuotersi se non quando sarebbe piaciuto alla capricciosa dominatrice. Ormai una stanza *bric à brac*, un salotto che avesse l'aspetto d'uno studio di pittore sembrava il *non plus ultra* dell'eleganza, l'ultima parola del buon gusto. Le pagine mirabili così schiettamente

comiche con cui Gustavo Flaubert descrive questa ridevole e innocua mania nei suoi immortali *Bouvard* e *Pécuchet* calzano a pennello a molti di coloro che in questo tempo ebbero fama di abili e raffinati *arrangeurs* di interni. Gli *échos* dei giornali parigini levarono a cielo questo genere di arredi che era di per sè stesso una patente di raffinatezza e di *intellettualità* pel proprietario e per la gentil proprietaria e sui romanzi psicologici non mancarono le descrizioni minute e esatte di questi ammobiliamenti adatti alla fantasticheria e al sogno. Ma ciò che per un artista, per uno studioso appariva come l'ambiente naturale risultava artificioso per un onesto borghese: il pittoresco disordine dell'*atelier* perdeva il suo carattere di spontaneità, la sua fisonomia simpatica, trasportato tra le pareti domestiche; male imitato, fuor di proposito anche questo genere non poteva durare.

Mancava non per la diffusione, chè di questa s'incarican sempre i cervellini seguaci della moda, ma per il fondamento, la rispondenza che deve esser sempre tra la casa e chi l'abita. Chi non ha veduto male adattati alla casa di qualche ricco industriale, di qualche nobile smanioso di rinnovar gli arredi lasciati dai vecchi; il salone o il salottino, in cui le tende turche si drappeggiavano su le alabarde svizzere: in cui si corre rischio di urtare in un cassone della rinascenza fiorentina, dove accanto alla tavola di Luigi XIV c'è un seggiolone da sagrestia mediovale? Al e pareti pendono brani di stoffe antiche scolorate: sui divani son posati tappeti turchi, e su questi tovagliette da altari. Un'armatura si drizza minacciosa in quell'angolo: nell'altro un *magot* chinese vi guarda in cagnesco, un paravento giapponese sorge dietro un sofà settecentesco e su di esso rameggia una palma: due maschere giapponesi sembran fissare in quell'angolo di parete uua fuga bizzarra di fotografie di abbozzi, di schizzi. Date questi elementi e cento altri, raccolti con gusto, con ricerca intelligente da un vero artista, in quattro o cinque secoli, nei paesi più diversi e potrete avere una decorazione raffinata e preziosa: che tutto quest'insieme sia raccolto a casaccio, e l' unica impressione che emanerà dall'ambiente sarà quella data dal magazzino dell'antiquario.

Hans Makart l' illustre pittore e forse il più genial decoratore che abbia avuto questo secolo seppe dare a una raccolta di ricchezze artistiche accortamente scelte nel tempo e nello spazio un'espressione personale, un accento nuovo e bizzarro: il suo studio, le sue stanze, molte sale per le quali egli prestò il suo consiglio e il giudizio dello sguardo esperto e sagace, assursero a modelli di questo genere. Tale arredo è la cornice conveniente a una bella figura di artista, di attore, di scrittore. Si attribuiscono pure al Makart quei giganteschi mazzi di fiori secchi, le foglie di palma, i cardi, capricciosamente uniti e uscenti da grandi anfore che a sazietà si diffusero come elemento decorativo nelle sale e nei salotti. V'era se non altro un progresso su i mazzi di fiori artificiali accuratamente conservati sotto le campane di cristallo, che sin dalla restaurazione erano stati assieme ai candelabri, gli inevitabili compagni della pendola su i caminetti!

Alla mostra viennese, più volte ricordata, poteva vedersi intero un quartiere orientale: v'era un gruppo di fabbriche egiziane, una villa marocchina

ed anche una casa turca con annessi. Fino ai nostri tempi come ognun sa il mobilio assumeva in Oriente forme addirittura embrionali: gli armadii il più delle volte formati dai vani delle pareti a vantaggio dello spazio: già nella importante mostra viennese, che adesso ricordiamo, si accennavano mobili di gusto europeo, giacchè la vita in Oriente aveva cominciato ad assumere aspetti occidentali. Ma il mobilio, nell'assieme, non poteva assurgere all'importanza che avevano i tessuti e specialmente i tappeti che costituiscono l'arredo principale d'una dimora orientale. A quale origine risale il fondo comune ornamentale di questi tessuti mirabili che si somiglian tutti da quelli prodotti in India, a quelli del Turkestan, della Turchia, della Grecia, della Rumenia, dell'Albania? L'origine è certo antichissima, e gli artigiani che due secoli or sono tessevano gli splendidi tappeti anche oggi custoditi religiosamente nei tesori di Ispahan, eran certo superiori ai moderni.

Sedia stile Rinascimento (dis. da A. Melani).

Tra molte specie di tappeti si distinguono in Persia quattro tipi principali di tessuti cui tutti gli altri possono riferirsi. Il *Gali Farsech* felpato, il *Gelim*, tessuto come i *Gobelins*, ma con pelo lungo, il *Gebbeh* non dissimile dai nostri, il *Dschedschim*, stretto o incrociato.

Quanto ai disegni oggi v'è promiscuità; nè potrebbe farsi in modo assoluto la distinzione che nei secoli passati accadeva in Oriente tra le tappezzerie a motivo ornamentale geometrico e quelle a intreccio floreale e a motivi tratti dalla fauna più proprii della Persia; peggio ancora, alcuni tessitori hanno accettato modelli europei. I grandi tappeti del secolo decimosesto, dai toni scoloriti di smeraldo, di rame, di azzurro plumbeo, di grigio giallastro conservati nei musei d'Europa furono riprodotti molte volte assai felicemente.

Dal gran medaglione centrale ondulato, si diramano fiammeggianti o a guisa di raggi gli arabeschi, che poi, agli angoli si schiudono per formar più piccoli medaglioni simili a quello del centro. Altri ripetono all'infinito un motivo iniziale, dapprima fantasticamente, poi con simmetria che va sempre crescendo. Ma ciò che in questi tappeti orientali forma veramente l'incanto e la caratteristica, è la fascia che chiude entro le sue linee il disegno come la cornice chiude il quadro: l'armonia delle tinte, sia che ripetano quelle

adoperate nel fondo, sia che se ne stacchino è così gradevole, così ricca, così impreveduta che l'occhio non si sazia di guardare il magnifico tessuto e v'è attratto come per magia, seguendo il capriccio ritmico delle forme e dei colori come una musica bizzarra ed espressiva che riposa e porta a fantasticare.

Questi tappeti orientali pertanto per la sobria ricchezza loro, pella morbidezza del tessuto soffice, vinsero di gran lunga tutte le produzioni consimili dell'industria europea e rimangon tutt'ora l'arredo più ricercato e più decoroso perchè s'addattano mirabilmente ad ogni ambiente e ad ogni stile occidentale se se n'eccettui forse il *rococò* e l'*impero*. Dall'aspetto tecnico decorativo è difficile trovare altri arredi che come le tappezzerie orientali presentino semplicità di linee, intonazione di colori, unità di concetto. Ma il gusto degli europei, sazio dei ringiovanimenti di vecchie forme, smanioso di novità si è rivolto oltre che a queste pregevoli tappezzerie anche a molti altri oggetti d'arte orientale. I piccoli mobili a tarsia di madreperla, i cento ninnoli in filigrana d'argento, le belle armi damaschinate, i veli leggieri e trapunti, le porcellane fiorite, i cento svariati ricami d'oro, hanno soddisfatto e soddisfan tuttora il capriccio decorativo per la loro grazia esotica per la novità delle forme. Ma la speculazione che si mischia sempre a guastare il pregio artistico ha recato danni, anche in questo campo: agenti europei hanno percorso e percorrono l'Oriente incettando oggetti rari da un lato, dall'altro promuovendo una produzione frettolosa e trascurata che presto farà perdere, e i segni già se ne vedono, le belle qualità speciali degli artisti d'Oriente.

In più grave misura accadde lo stesso fenomeno per l'arte giapponese: la valanga di merce a buon prezzo che si riversò su l'Europa non rappresenta davvero ciò che può la decorazione così originale e così raffinata di quel paese che in modo unico al mondo sa accoppiare la realtà al sogno, il documento preciso fornito dalla natura alla interpretazione personale dell'artista. Che la folla in un momento di facile *engouement*, di slancio febbrile si rivolgesse, negli anni che corsero dall'ottanta al novanta, alla *pacotille* dell'estremo oriente, come un fanciullo capriccioso si volge a un giocattolo nuovo, è cosa che non ci riguarda affatto. Che i porti di Amburgo, Marsiglia, Trieste, Genova, rigurgitassero di spedizioni dal Giappone e che dalle centinaie di casse uscissero fuori a migliaia le statuette, i paraventi, gli ombrellini, le anfore, le scatole, i ventagli, tutti i ninnoli inutili e futili destinati ai salottini è cosa che può aver rallegrato i proprietari dei grandi magazzini europei che nei primi tempi sfruttando la vanità e l'ignoranza del pubblico fecero affari d'oro. Ma mentre la folla europea così malamente indirizzava gli artisti giapponesi a questa mercantile e sciatta produzione la grande arte loro s' era rivelata ad alcuni eletti ingegni dei nostri paesi. Trattando della stampa, abbiamo accennato con brevità e vorremmo con precisione, ai varii momenti e ad alcuni effetti di questa rivelazione. Qui, nel campo dell'arte decorativa, l'influenza giapponese fu anche più significativa, ebbe maggior importanza; in sè stessa non solo, ma anche negli effetti durevoli che produsse. Il giapponesismo fu nella ornamentazione ciò che il naturalismo fu nella pittura: il naturalismo, lo vedremo brevemente ebbe la sua azione anche nei dipinti decorativi, ma quel naturalismo che forma la base

delle arti rappresentative nel Giappone trova la sua sede opportuna nelle superficie che debbono essere abbellite dai decoratori. Così dunque è già stabilito che l'arte giapponese non ebbe nè poteva aver ragione di modificare i tipi costruttivi principali fissatisi nel nostro mobilio da tempo immemorabile e rispondenti ormai a consuetudini, a necessità nostre; modificò invece sensibilmente le linee dell'abbellimento, schiuse un campo ricchissimo alla fantasia basata su l'osservazione, fece intendere la grazia e la praticità che può talvolta assumere l'assimetria.

È stato più volte osservato che i periodi di maggior rigoglio per gli

Camera da letto in stile barocco con pannelli orientli nel Palazzo di Monza (Fratelli Mora, Milano).

stili son quelli in cui gli artisti traggono l'inspirazione diretta dalla fauna e dalla flora cogliendo piante ed animali nella bellezza schietta delle loro attitudini; ora questa è dai tempi più lontani la più pregiata qualità della ornamentazione giapponese; ogni scena raffigurata dal pittore o dal ricamatore del *kakemonos*, dal decoratore del cofano o del paravento quand'anche non si perde nelle minuzie e nel fare particolareggiato ha sempre, se pur si vale soltanto dei tratti essenziali, strettamente necessarii all'evocazione, forza ed energia nell'esprimer la vita, la grazia, la leggiadria. Ora, la vita d'una bella figura, d'una bella pianta riprodotta nell'attitudine più confacente a farne apprezzare tutto il valore non è suscettibile di tediare chi ha fine intelletto d'arte. Questa riproduzione esatta e fedele della natura è la pas-

sione dominatrice dei giapponesi; essi vogliono nei palazzi, nelle stanze ristrette formate da tramezzi di bambù, avere l'illusione dei cespugli alti di cui s'incoronan le loro collinette, degli alberi che adombrano i loro cimiteri; hanno bisogno che lo sguardo si posi su la veduta d'un giardino fiorito corso da un filo d'acqua chiara; vogliono l'illusione dell'aria aperta tra le pareti domestiche. Hanno questo sentimento sincero, sanno renderlo e, per tanto, comunicarlo a chi guarda il paese ch'essi ritrassero dopo averlo carezzato con gli occhi obliqui e innamorati. La sincerità portata dalla pittura dal moto verista s'aggiunse alla decorazione per merito dei giapponesi osservatori profondi e pazienti artisti che hanno un ideale chiaro e semplice, artefici abili e geniali. Il Giappone dunque, oltre all'avere aggiunti ai musei dell'Europa alcuni tesori dell'antica arte sua, ha dato un indirizzo salutare a molti rami della nostra arte decorativa e potremo constatarne gli effetti benefici accennando alle fattezze novissime con cui si afferma l'arredo al limitare del ventesimo secolo.

Ho accennato al naturalismo nella decorazione indicando come principali elementi la fauna e la flora non ricordando qui la figura umana che trova più opportunamente luogo nella grande pittura decorativa murale. Per essa si svolgono con poesia solenne storia e favole, scene e simboli nei freschi, nelle tele destinate ad ampie aule dove la folla deve raccogliersi e la decorazione ispirarsi a soggetti capaci di destare un sentimento alto e generale come intesero i buoni maestri antichi e come ancora intendono i valorosi frescanti moderni. La fauna e la flora sono sempre state congiunte alla decorazione, hanno dato sempre i loro modelli a gli ornatisti e i fiori più che gli animali offersero l'eleganza degli steli, la grazia delle corolle a innumerevoli forme di abbellimento, cercando di aver nella materia se non il colore e il profumo almeno il fascino della forma. La storia della decorazione potrebbe scriversi considerando soltanto la ornamentazione floreale e riuscirebbe compiuta e attraente. Una pagina geniale del Ruskin basta a convincerne. « Nessuna tribù di fiori ha avuto una così grande sana e variata influenza su l'uomo come il gran gruppo delle Drosidae, influenza risultante non tanto dalla bianchezza di alcuni dei loro fiori o dallo splendore di altri: quanto dalla forte e delicata sostanza dei petali che permette loro di assumer forme d'una inflessione elastica impeccabile, sia in coppe come lo zafferano, sia in campanule aperte come quelle dei gigli sia in campanule simili alla fuchsia come i giacinti o in istelle brillanti e perfette come la spiga della Vergine oppure quando questi fiori stranamente rifletton la natura del serpente, formando il gruppo *labié* di tutti i fiori, e risolvendosi in forme d'una simmetria graziosamente fantastica. Mettete accanto a loro le sorelle Nereidi, i Nenufari, e avrete l'origine delle forme più squisite del disegno ornamentale e i miti floreali più importanti conosciuti sinora dagli spiriti umani nati su le rive del Gange, del Nilo, dell'Arno o dell'Avon. Considerate infatti ciò che ognuna di queste famiglie ha significato per l'uomo. Prima, nella docilità loro, i gigli han dato il giglio dell'Annunziata, gli asfodeli il fior dei Campi Elisi: gli ireos il fiordaliso cavalleresco e le amarillidi il giglio campestre del Cristo; mentre che il giunco sempre calpestato diventa emblema dell'umiltà. La co-

rona imperiale e i gigli con tutte le specie loro forman la prima tribù che dando il tipo della perfetta purità nel giglio della Madonna hanno inspirato con la forma aggraziata tutto il disegno decorativo dell'arte religiosa italiana: mentre l'ornamento guerresco fu continuamente arricchito dalle curve dei triplici petali del giglio fiorentino e del fiordaliso francese, per modo che è impossibile misurare il potere loro pel bene del medioevo in parte come simbolo della indole femminile in parte come simbolo dello splendore e della raffinatezza cavalleresca, al massimo grado, nella città che fu il fiore delle città ».

Cassapanca lignea nello stile del XVI secolo (dis. di A. Melani).

L'ornamentazione naturalistica floreale fu adottata in principal modo nei soffitti. Da troppo tempo il pubblico era stato condannato ai grotteschi e ai raffaelleschi, alle chimere, ai draghi, che i decoratori si tramandavan l'un l'altro, agli attributi mitologici o simbolici buttati giù alla brava con quattro pennellate. Peggio ancora quando bisognava ricorrere ai tappezzieri, che eran solo contenti dell'opera loro quando avevan potuto adoperare nei riquadri d'un soffitto tutte le varietà di campioni che possedevano nel loro fondaco. Adesso si cercò invece di rialzar le stanze dando l'illusione dell'aria aperta con chiare tinte unite su le quali si disposero garbatamente fasci di fiori al naturale, così come se spuntassero da un giardino invisibile, con la vivacità e freschezza del colorito, con la agilità elegante degli steli e del fogliame. Non s'accoppiarono in uno sgarbato contrasto capriccioso varie qualità di fiori, ma più spesso se ne scelse una specie e l'abilità del pittore trovò tanto più maniera di manifestarsi, studiando e interpretando i mille aspetti che assumon le rose d'uno stesso roseto, dai piccoli bocci semichiusi alle aperte multifoglie giunte a maturità. Si intese che come il fioraio più esperto non aggiunge nulla alla gentilezza infinita che ha un ramo di lilla appena reciso, così il pittore avrebbe raggiunto il colmo dell'arte sua riuscendo a rappresentare quella gentilezza stessa senza aggiungervi niente del proprio. Questo genere di decorazione si adattò mirabilmente a tutti gli stili che abbiam veduto signoreggiare il

penultimo periodo artistico dell'ottocento, se si faccia eccezione per le stanze di puro stile rinascimento per le quali non è opportuno allontanarsi dai cassoni scolpiti. Ma questa fioritura fresca, primaverile, spuntò naturalmente dagli intercolunnii delle pareti pompeiane, dell'impero, si arrampicò su per le leggiadre intelaiature settecentesche, trovò facilmente modo di sposarsi con gusto a qualunque arredo semplice, ed elegante che non avesse pretesa di stile. Molti decoratori italiani e toscani in ispecie si resero celebri in questo genere tutto delicatezza e profumo, ed anche formarono un gruppo numeroso di allievi che diffondono pel nostro paese questo ringiovanimento del gusto. Ma sarebbe ingiusto tacere che anche presso altre nazioni e specialmente in Germania l'ornamentazione floreale trovò cultori eccellenti. Le pubblicazioni del Gerlach, del Meurer, l'attività artistica e didattica di Anton Seder, tutta la schiera dei giovani collaboratori del *Pan* e della *Jugend* che abbiamo ricordato parlando delle stampe, contribuirono alla nuova maniera d'ornato, come li vedremo contribuire al sostanziale rinnovamento degli arredi.

Prima di delinear brevemente le particolarità proprie dello stile moderno occorre dare un ultimo sguardo ad un'arte che giunta al grado massimo della professione tecnica deve necessariamente perire: vogliamo dire degli arazzi cedendo la parola ad uno scrittore autorevole: Enrico Havard. La bella raccolta francese nella mostra dell'ottantanove ispirava all'illustre scrittore queste riflessioni: « Contempliamo la bella esposizione del campo di Marte con un senso di tristezza. A traverso le esclamazioni di meraviglia provvocate dalla vista di quelle opere magistrali, ci sembra sentire come un rintocco funebre. — Come i gladiatori romani, questi mirabili tessuti che passano innanzi agli occhi nostri sembrano ripetere il tradizionale *Morituri te salutant*. L'arte della tappezzeria è infatti condannata a perire e si può prevedere il tempo assai vicino in cui avrà cessato d'esistere ». Il dotto specialista constata che l'industria privata ha quasi completamente abbandonato gli arazzi come l'hanno abbandonata gli stati esteri « rimangon sole a tener viva la tradizione la manifattura di Beauvais e la scuola nazionale d'Aubusson: in queste e in quelle l'insegnamento procede rapido spedito, si formano ottimi allievi e mai — soggiunge l'Havard — dal punto di vista delle sapienti combinazioni delle sfumature e della perfezione tecnica si è fatto meglio di quanto si faccia oggi ai Gobelins od a Beauvais. Mai gli artefici ai quali fu affidata l'esecuzione di questi moduli inverosimilmente complicati hanno fornito prove più manifeste di compiuta maestria di impeccabile abilità ».

L'Havard tributa quindi meritati elogi ad arazzi e a stoffe per mobili provenienti dalle fabbriche nazionali francesi ed esposte in quella mostra, trattenendosi specialmente su i grandi *panneaux* destinati al Senato e all'Eliseo, e si domanda qual'è la ragione della decadenza attuale e della prossima morte delle fabbriche gloriose in cui presto gli operosi telai saranno ridotti al silenzio. La prima cagione è il prezzo: un metro quadrato dell'arazzo più modesto è di duecento trenta franchi e necessita un mese di lavoro: da questo prezzo si giunge a quello di seimila franchi il metro quadrato cui l'operaio consacra un anno intero di attività. — « L'arazzo — soggiunge, umoristicamente lo scrittore francese — offre, è vero, il vantaggio di essere il più resi-

stente e durevole di tutti i tessuti, ma il codice Civile ha singolarmente attenuato il valor mercantile di questa qualità. La dispersione e la divisione dei mobili ad ogni morte, l'incertezza delle nostre installazioni, la precarietà delle condizioni sociali più stabili, son tante ragioni che diminuiscono adesso pensieri di questa specie. Prima si fabbricava e si ammobiliava per parecchie generazioni: oggi ogni famiglia un po' ricca rinnova i suoi arredi appena han cessato di piacere ».

Un'altra ragione la possiamo trovare nel buon mercato relativo delle

Sala con decorazione giapponese nella « Casina del bosco » all'Aja.

magnifiche stoffe da mobilio prodotte dalle fabbriche italiane e francesi, soprattutto ed anche da quelle delle altre nazioni. L'aspetto ne è attraente e magnifico, i disegni e i colori si adattano agli stili preferiti nel mobilio, se la durata non è paragonabile a quella degli arazzi poco importa. Il secolo ventesimo vedrà dunque la morte delle tappezzerie che ormai da secoli si tramandavano come ricchezza e gloria d'una famiglia, ma che già da gran tempo erano riserbate perchè troppo costose per la media dei patrimonii alle commissioni dello stato, ma la vita certo troverà nuove forme alla attività degli artisti.

Non abbiamo ricordato la mostra parigina del 1878 perchè i suoi risultati dal punto di vista artistico non differivan troppo da quelli delle mostre di Vienna e di Filadelfia che per data ci si presentavan le prime nel moto verso l'arredo stilistico; altre mostre locali seguirono, nelle quali non poterono

ancora constatarsi novità di nessuna specie. Intanto nei musei, nelle officine negli studi, lavoravano e si affaticavano intorno a disegni, a modelli, a tentativi. Tutti questi sforzi sarebbero stati coronati una volta: il cammino nell'arte é difficile ma la méta, se perseguita con tenacia, é sicura. Ancora però gli artisti non mostravano di avere altro ideale che la riproduzione dei buoni modelli antichi e soltanto questo ideale manifestarono le varie nazioni nella mostra universale del 1889 a Parigi. Gli italiani avevano ancora mandato quei cassoni, quegli stipi, quelle credenze scolpite in legno, intarsiate, in avorio, che non avevano mai stancato nè la pazienza dell'esecutore nè il gusto dei committenti; il gran bisogno del rinnovamento estetico non si era fatto sentire tra i nostri decoratori. La Spagna faceva meno buona figura con certi mobili incrostati in avorio degni del gusto romantico di mezzo secolo prima. Non si discostavano dalla linea finora seguita gli intagliatori e fabbricanti di mobili dei Paesi Bassi: ma non mancarono critici per osservare che il miracoloso buon prezzo, l'apparenza fastosa di quegli arredi era, salvo raro eccezioni, tutta a scapito di più serie e durevoli qualità che l'arte e l'industria richiedono. L'Inghilterra riportava la palma: piacevano in singolar modo quei mobili di stile della *Regina Anna* che i fratelli Brown, Shoolbred, James e C.° Lamb, Iackson e Graham avevano mandato dalle artistiche officine accanto agli espositori che già con lode abbiamo ricordato nelle mostre precedenti. Una innovazione simpatica era costituita dal mobilio di Graham e Biddle; le forme un po' gracili, ma graziose di questi arredi si inspiravan già all'influenza dell'estremo oriente. Quanto al mobilio francese citerò ancora il giudizio competente di Enrico Havard: « La maggior parte degli espositori che in tempi ordinarii hanno mobili di uso comune, fanno fabbricare per queste grandi solennità industriali, opere che posson pretendere al titolo di capolavoro nel senso dato in altri tempi a questa parola, dànno cioè cure eccezionali alla produzione di oggetti capitali pei quali esauriscono tutta la potenza del loro gusto e della loro abilità ». Pertanto non bisogna riconoscere in questi mobili francesi, come negli altri, se non un massimo, uno sforzo per dimostrare ciò che può far di meglio l'espositore. Il critico citato soggiunge che meglio sarebbe aver sott'occhio la produzione giornaliera e lamenta poi « l'applicazione che ebanisti di gran valore pongono a contraffare gli oggetti principali del mobilio nazionale francese: mentre in queste materie la minima innovazione felice ha maggior valore di tutti *i recommencements* ». Ma la novità, questo pregio singolare e originale, che ha sempre la virtù di trascinar seco la folla e nasce indubbiamente per una scintilla del genio che atteggia le labbra alla parola che nessuno ha prima di lui pronunziato, non si incontra mai su la via che altri hanno battuto. Il pubblico, ancora, si contentava di copie; e gli artefici, ancora, eran pronti a copiare. Un geniale tentativo di novità fu fatto in Germania. Lo abbiamo accennato: se non la frase chiara e limpida che è propria soltanto del genio il quale sa trasformare un dialetto a dignità di lingua letteraria almeno rozze, ma sincere parole possono udirsi nell'arte popolare. Il Rosner descrive efficacemente quei centri, villerecci per la maggior parte, nei quali le varie correnti modificatrici del gusto nel secolo XIX non sono affatto pe-

netrate, e dove gli ideali si mantengon più stabili che nel turbinare della vita cittadina. Alcuni di questi oggetti dell'arte contadinesca si videro alla mostra parigina del 1867 e da allora in poi cominciò a concentrarsi l'interesse su

Sala cinese nella « Casa del Bosco », all'Aja.

questi mobili primitivi, ma graziosi. Gli intagli in legno di tanti alpigiani svizzeri e tedeschi, gli arredi caratteristici dei montanari tirolesi, gli orologi a pendolo della Selva Nera, e i ricami delle contadine olandesi e russe, le terrecotte spagnuole e ungheresi cento e cento forme non gentilissime, ma originali possono dar l'inspirazione alla tanto vagheggiata novità. Nè posso tralasciare la poetica definizione che ne porge il Rosner: « È una specie d'arte che si congiunge a tradizioni mezzo dimenticate, a tempi mezzo obliati, alla fiaba che di bocca in bocca passò nella cerchia familiare. Assumeva il colorito speciale e il carattere proprio della sua cerchia ; nuovi fiori, nuovi ed ingenui rampolli e tralci son cresciuti attorno la sua forma originaria nel corso delle soppravvenienti generazioni. . . Ma il motivo è rimasto lo stesso; rimane come nocciolo all'interno e dice al ricercatore; questo fu il mio principio; così qui so come il pupillo di questa chiusa cerchia ». Giova notare che le rassegne d'arte più importanti studiano già con amore queste manifestazioni primitive del sentimento della bellezza.

Capitolo IV.

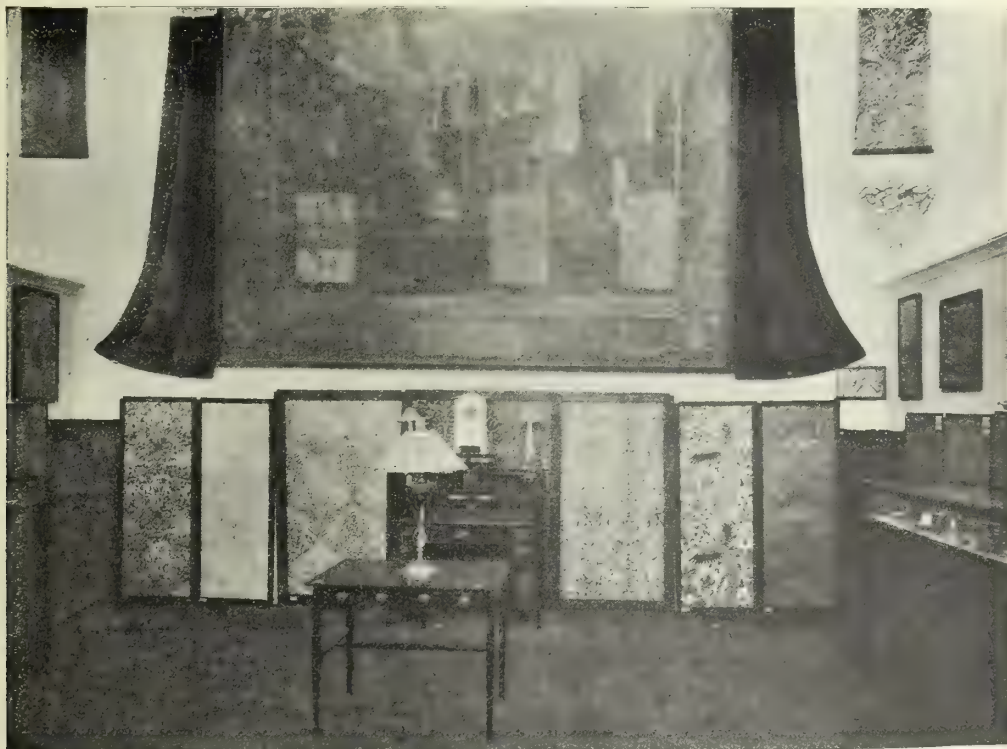
L'arte moderna nell'ultimo decennio — Le origini — Il prerafaelismo — William Morris e Walter Crane — Gli architetti inglesi, i loro villini; l'arredo interno — Van de Velde e l'arte belga — La Germania e la Colonia di Darmstadt — L'Austria e Olbrich — L'arte nuova in Francia e in Italia — L'America e Tiffany, ecc.

Siamo giunti ormai alla fine del secolo, e il lettore che ci ha seguiti in una rapida corsa ha potuto constatare che l'arte decorativa si è sempre inspirata alla tradizione. La smania di rinnovar le cose vecchie ha impedito agli artefici di cercare un'espressione originale propria del nostro tempo.

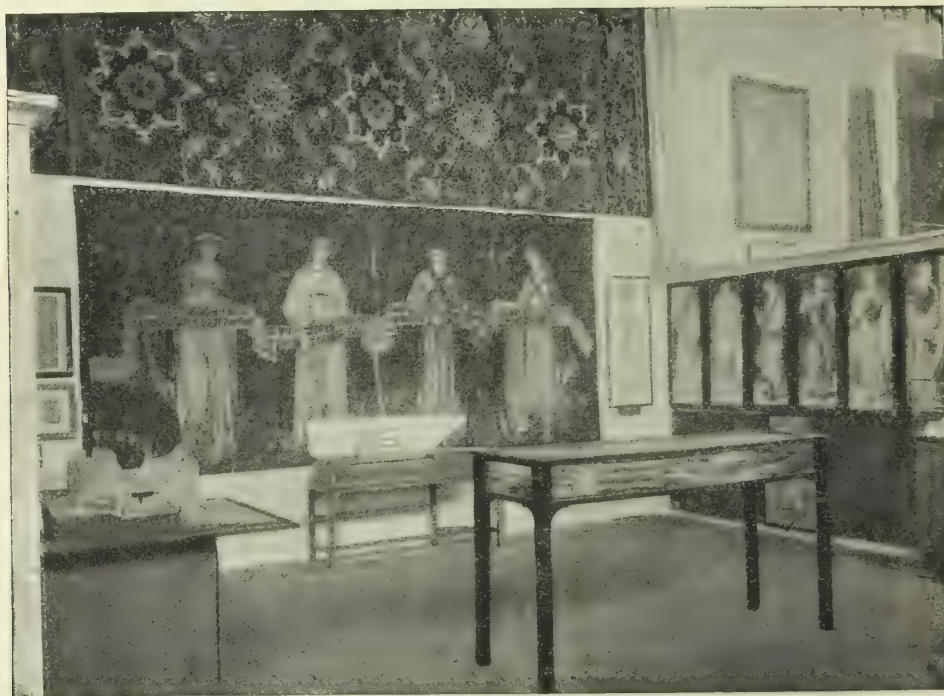
Questo bisogno d'un accento moderno, di un linguaggio figurativo proprio, e non tolto in prestito, si è finalmente fatto sentire al tramonto dell'ottocento e la smania febbrile di novità, di novità ad ogni costo, contrassegna singolarmente gli ultimi dieci anni. Il traduttore ha voluto diventare poeta originale; l'uomo che ha fatto il giro del mondo ed aveva innanzi agli occhi le immagini decorative fornitegli dai secoli precedenti ha voluto abbellir la casa a suo capriccio, con gusto personale, creando a sua volta.

La corrente del buon gusto moderno, dello stile moderno che assume oggi aspetti varii tenuti assieme però da leggiadri vincoli di somiglianza è specchio fedele del rinnovamento salutare che le arti maggiori hanno subito. Lo accennammo appena trattando delle stampe, certo vi s'intrattenne chi descrisse le fasi evolutive della pittura nel secolo decimonono. A chiarezza della breve linea espositiva bisogna però qui ricordare che questa corrente risale su su pura e limpida a quel cenacolo di eletti ingegni cui tra le brume nordiche sorrise la grazia ingenua dei nostri primitivi per modo che se ne innamorarono e se ne valsero nell'ispirazione. Il prerafaelismo diventò così un abito dello spirito tra i delicati e i raffinati. Ma non per nulla il Tackeray ha scritto il libro degli *snobs*: a questa corrente puramente intellettuale si lasciarono abbandonare anche gli eleganti disoccupati; per questa via frivola, l'arte si ricongiunse alla vita e lo stile nuovo reclamato ad alta voce nacque così dal gusto più delicato e dal capriccio più vano. Era il tempo in cui l'apostolato estetico perseguito durante tutta la nobile vita del Ruskin

cominciava a dare i suoi frutti pertanto anche qui, tra i novatori, incontriamo William Morris; lo irammireremo come illustratore, qui bisogna brevemente ricordarlo come ebanista, tappezziere, decoratore. Per questo riguardo il Morris deve molto all'aver iniziato la sua vita artistica nello studio dello Street, mandando in succo e sangue le tradizioni migliori di coloro che erano stati gli ispiratori del rinascimento gotico inglese (1835): quindi vengono i suoi vincoli coi prerafaeliti, finchè si giunge alla costituzione della società *Arts and Crafts* di cui fu presidente; e di cui abbiamo avuto un saggio all'Esposizione di Torino; le varie mutazioni dell'arte decorativa inglese sono così in lui rispecchiate.

Ed ecco le belle tele stampate con una festa di colori chiari, le carte da parati su cui rameggiano con linee garbate, con delicatezza di tinte, piante che in qualché modo si ricollegano a quelle già fiorite nelle cornici degli arazzi cinquecenteschi o nelle stoffe del miglior gusto francese. Questi elementi eran bastevoli per le case dei borghesi agiati, per gli abitanti delle

Riparto della Sezione inglese all'Esp. d'arte applicata, in Torino.

città; ma i palazzi, ma i castelli di cui i signori della nobiltà inglese vanno a buon dritto orgogliosi abbisognavan di ben altri ornamenti. Ed ecco gli arazzi moderni coprir le vaste pareti delle rinnovate sale. Ancora le favole leggendarie si svolgono per opera di mani industri su questi preziosi tessuti e i personaggi più noti dei cicli cavallereschi cari al popolo britannico tornano a vivere richiamati o negli arazzi o nelle grandi vetrate a colori dalla signorile fantasia di Burne-Jones che come i più grandi maestri italiani della rinascita non isdegna tracciarne i cartoni.

Un altro nome già popolare fra noi con l'aureola nobilissima dell'agitatore di nuove idee d'arte dev'essere qui ricordato. Walter Crane, infatti, di cui accenneremo brevemente la geniale attività come illustratore, si collega intimamente al Morris e agli altri anche nel campo della decorazione degli interni. Se manca a lui come al Morris il genio del creatore, possiede a dovi-

Una sala d'arte inglese (Arazzo di Burne Jones, pannelli decorativi, stoffe, spinetta imitazione antica, ecc.)

zia il gusto dell'ornatista e un senso squisito dell'armonia tra la forma e il colore per il maggior diletto dell'occhio.

Il Crane ha penetrato il segreto di antichi maestri, ha studiato e frugato i rigidi modelli bizantini ed è giunto a riprendere con accento moderno la stilizzazione. La natura, in questa forma d'arte, rimase sempre l'eterna ispiratrice; ma le sue forme, la corolla voluttuosa d'un fiore, un leggiadro animale, una aggraziata figura feminile, non vengon già riprodotte con minuzia esatta di particolari; se ne riassumono invece con sintesi efficace le linee principali, l'espressione più caratteristica, e il simbolo sommario suggestivo viene a prender parte come motivo, legato a cento altri, ugualmente trattati in un'ampia decorazione, che riceve appunto unità e diventa organica e armonica per questo procedimento. Ecco una svariata fioritura di belle forme adornare in questo modo e le pareti, e i mobili, e le stoffe e i corami. Gli steli rigidi ed esili s'adornano di corolle vaghissime, le lunghe foglie acute come spade, folteggiano, s'intrecciano in siepe variata, più in basso e adornano nel miglior modo con voluta mancanza di simmetria il pannello d'un mobile, l'angolo d'una cornice, una parte del soffitto, salgon su per gli scomparti d'un paravento; ora sul legno brillano intagliati nel metallo lucente e applicati solidamente, ora in porcellana scintillano su le pareti, sui mobili.

Immediati effetti di questa continua e valida operosità come iniziatori d'arte del Morris e del Crane, per ricordare solo i capi del moderno stile inglese si ebbero già varii anni sono colle stoffe Liberty. L'intricato fogliame il serpeggiar agile dei fiori che prima abbiamo descritto, si svolge ora su queste stoffe con attraente novità in tele, sete e velluti. Alla grazia agile dei disegni s'aggiunge la vaghezza delle tinte sapientemente sfumate con delicate trasparenze. I veli leggieri delle tende accolsero vaporosi gigli, elianti aurei, traverso i quali il raggio del sole venne più mite e più blando. E sui fondi oscuri, violacei, persi, turchini o verdi dei pesanti velluti ondeggiarono con pallidezza di tinte gli asfodeli leggiadri, gli *ireos*, le passiflore, traendo dalla stilizzazione una grazia nuova; ricercata ma attraente, artificiale ma non sgradevole.

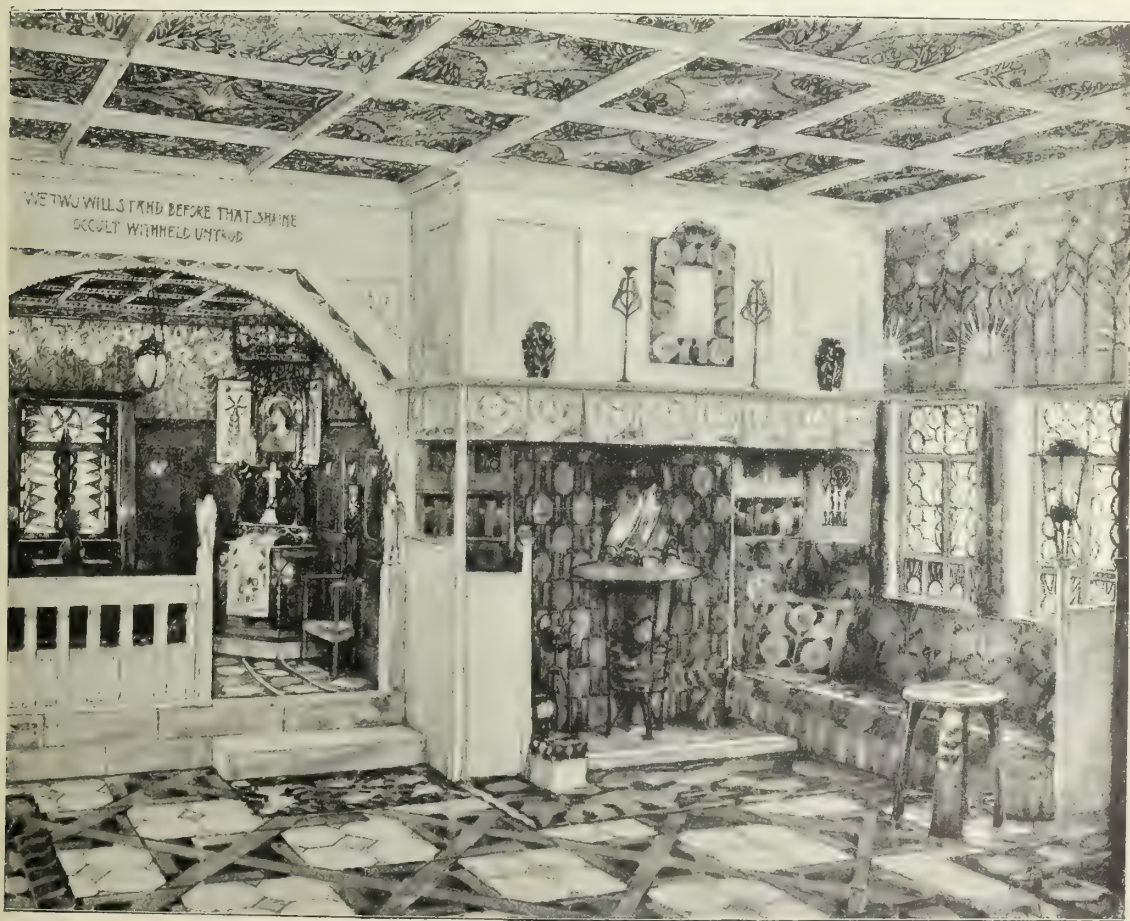
Anche i mobili Maple si congiungono a queste prime manifestazioni del rinnovato gusto britannico. Certo le loro linee bizzarre e leggere seducono a prima vista, il loro colorito vivace e brillante attrae l'occhio e lo allieta; la *table à thè* volante, candida, che risale al Morris, le sedie fragili ed esili, varie di colore, che dànno ai salottini la fresca eleganza d'una serra e d'un giardino incontrarono facilmente il gusto ed hanno in breve inondato L'Europa e l'America dominando il mercato. Ma, per questo riguardo, lo stile in-

Mostra della Società « Arts and Crafts » a Torino.

glese non meriterebbe davvero il trionfo: in questi leggiadri mobiletti il legno, cioè la materia prima, è diventato di secondaria importanza e questo, lo abbiam veduto, non risponde alle buone tradizioni artistiche, nè ai principii più generali della decorazione. La vernice brillante dei sedili, degli scaffali, in cui sono intrecci capricciosi, come nei mobili da giardino settecentesco, può nascondere e spesso nasconde difetti del poco pregevole materiale. Nè si deve dimen-

ticare che molti oggetti i quali farebbero buona figura su la scena di un teatro, mal si adattano al gusto e alla pratica comodità di una casa.

Le stoffe descritte e questi mobili possono dirsi le caratteristiche principali dello stile moderno inglese al suo esordio, ma presto le esagerazioni vennero corrette e un terzo elemento giunto a maturità venne a mescersi alle tradizioni nazionali settecentistiche, al prerafaelismo. L'arte giapponese di cui avremo a notare l'importanza parlando delle stampe si fece valere in principal modo anche tra i decoratori; ricco di questi tre elementi lo stile moderno nglese ha ormai affermato una fisonomia originale, nazionale. E l'Inghilterra ha così proseguito gloriosamente anche nell'arte quel cammino intrapreso fin dalla metà del secolo scorso, riuscendo nello scopo di diventare una ben determinata e potente individualità. Giova notare che l'Inghilterra si è tenuta estranea al movimento naturalistico ed ha risoluto la questione dello stile in modo da imporlo come modello alla fine del secolo. Giammai la casa, può dirsi, ha risposto pienamente all'ideale che ognuno secondo i suoi gusti e i suoi abiti intellettuali se ne forma come oggi in Inghilterra. Considerate uno di quei leggiadri *cottages* che Townsend ha edificato che Frampton e cento altri dopo loro — giacchè questi artisti svolgon la loro attività fin dal tempo del Morris — hanno decorato ed abbellito e la piccola casa ridente sotto il cielo pallido tra gli alberi esili degli squares, e la svelta cancellata in ferro battuto vi sembrerà il nido prediletto per chiudervisi con la donna e qualche altro sogno. La raccolta dello *Studio*, la bella rassegna d'arte inglese che tanta parte ha avuto nel diffondere l'amore alla bellezza, a porre la creazione artistica in contatto diretto col pubblico, affiatando gli artisti e la folla è il più sicuro documento di ciò che l'Inghilterra principalmente, ma anche le altre nazioni hanno prodotto in questo ramo delle arti belle. I decoratori inglesi sono oggi una falange, la loro attività non conosce limiti, il loro buon gusto è fuori di discussione, le trovate geniali sono inesauribili. A ricordarli tutti non basterebbero molte pagine; nè potrebbe qui d'altronde trovar luogo altro che il sunto di giudizio già dati da critici o da commilitoni dei valorosi artefici nelle più lodate rassegne; tra le quali, giova ripeterlo, lo *Studio* occupa il primo posto, specialmente perchè ha saputo diventar popolare. Volendo dare qualche saggio dei più caratteristici interni inglesi di questi ultimi anni mi sembra opportuno far menzione di quelli di G. N. Ellewood. Ecco come il Townsend descrive particolarmente il salone di una abitazione da scapolo: «Il colorito generale è d'una gran semplicità, molto naturale, tale da riposar lo sguardo: le tinte chiare della querce naturale di cui si è fatto uso per tutti i rivestimenti in legno si accordano gradevolmente col verde tenero delle pareti. Su queste, son disegnati in color giallo rossastro scuro, rami decorativi che sembrano sopportare il fregio, tutto riflessi brillanti, in cui vengono a posarsi pavoni e uccelli di paradiso di tipo convenzionale. Il verde e la tinta giallo-rossastra accennata si trovano spesso nel mobilio; tutti i legnami fissi, lambris, pannelli hanno il color della querce naturale, le seggiole e le tavole son tinte di verde e questo contrasto è d'effetto grazioso. Quello che v'è di più originale in tutta la stanza è l'angolo del focolare. Le panche situate vicino a questo sono disposte ad angolo molto acuto in modo da formare un

ridotto più intimo e più raccolto che se fossero disposte ad angolo retto; il pavimento è di mattoni di colore oscuro leggermente rialzato riguardo al livello della stanza. Gli stessi mattoni attorniano il cancelletto, tra questa e il legname delle panche è un inquadramento dello stesso tono di terra cotta. Su la cappa del camino di quercia, corre un fregio di porcellane bianche e azzurre e uno ad un armadio che raggiunge la trave maestra ». Poi il Townsend non ristà dal lodare il disegno originale dei mobili, del banco da scrivere, delle biblioteche d'angolo, delle sedie di quercia tinta di verde con ornati d'acciaio brunito e accenna alle drapperie che han ricche bordure di velluto di color vario su fondo rosso mentre gli spazi lasciati dal disegno sono di raso bianco. Il piano generale — conchiude il Townsend — è quello di un colorito al tempo istesso ricco e non chiassoso il cui incanto principale risiede nel calmo contrasto tra il giallo rossastro chiaro del rivestimento e il

Arte inglese: Interno di Baillie Scott.

verde tenero dei mobili; pur essendo originale non sa di ricercato e non mira ad ottener l'effetto.

La decorazione originalissima, piena di fantastico moto di W. R. Colton dovrebbe essere particolarmente studiata; le sue figure feminili, tra gli strani meandri che corrono su i fregi dei caminetti nelle pareti, hanno un aspetto nuovo e strano.

Arturo H. Mackmurdo, discepolo caro al Ruskin, fondatore con Herbert Horne e con Selwyn Image della *Century Guilde* e dell'*Hobby Horse* — quella importante società d'arte industriale, questo vivace e battagliero organo di interessi artistici, — è anche un decoratore di gran pregio un fornitore di modelli ricercatissimi per mobili che hanno un senso squisito della proporzione. E le sue seggiole, i paraventi, le lampade, i caminetti, sobrii nell'ornamentazione, eleganti nella semplice sagoma, riserbano ogni abbellimento alla superficie, non nascondono la linea costruttiva e furono pertanto imitati più volte dai fabbricanti. Il Mackmurdo ha contribuito molto alla formazione di questo nuovo stile inglese senza esagerarne in nessun modo le tendenze come altri poi fecero.

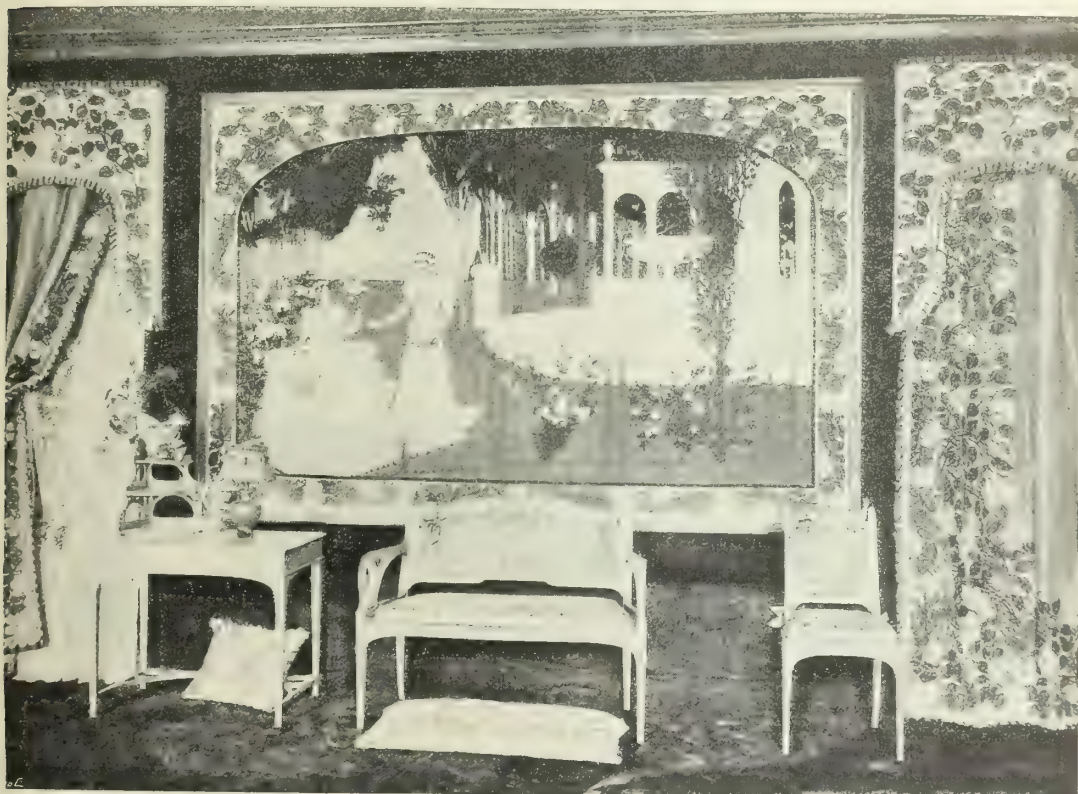
H. Baillie Scott ha dato il modello di graziose villette che si è compiaciuto di decorare in modo conveniente anche all'interno e lo *Studio* consacra un brillante articolo a descrivere le particolarità che hanno principalmente di mira il benessere e il comodo degli abitanti uniti a *qualche cosa di più* — come diceva il Ruskin — uniti ad una certa semplice, innata eleganza che deve sorgere dalla pianta stessa, dalle disposizioni degli ambienti dalla opportuna collocazione degli arredi, evitando il falso, la volgarità. Nel modello proposto lo *hall* è la stanza predominante su tutte le altre come quella in cui deve svolgersi la vita della famiglia quando è riunita; gli ambienti destinati alle signore, ai bambini, il salotto da studio, son poi garbatamente disposti attorno nel miglior modo.

La società *Arts and Crafts* che abbiamo più volte ricordata è attiva e feconda cooperatrice del risveglio nell'arte industriale; questa società apre frequentemente mostre cui la folla accorre, interessandosi alle questioni di mobilio, ai progressi dell'arte, ai giudizii particolareggiati che i critici dànno nei *Magazines*, nelle rassegne speciali.

In Inghilterra dove la poesia del focolare domestico ha dato pagine così belle alla letteratura, all'abbellimento della casa sono state sempre rivolte molte cure. Abbiamo veduto al cadere del secolo scorso gli incisori e gli intagliatori nostri in rame, festeggiati e accolti con onori grandissimi, dare opera a quelle belle stampe d'arte che formano anche oggi un vagheggiato ornamento delle pareti. Appena si cominciò a intendere che anche l'arredo ha e deve avere la sua importanza artistica, gli artisti non isdegnarono di ispirare gli artefici, di diventare anzi artefici alla loro volta; Così come una volta facevano i nostri grandi. « Nei bei tempi dell'arte — scrive il Ruskin — i maestri erano artefici od erano stati formati da loro: il Francia era orefice; il ghirlandaio anche e fu il maestro di Mlchelangelo. Verrocchio anche e fu maestro di Leonardo; Ghiberti ancora e fece le porte di bronzo di cui Michelangelo diceva che potrebbero servir di porte al Paradiso!.... La testa, il cuore, la mano debbono andar d'accordo. Le arti son fondate prima su la conquista colla forza delle braccia della terra e] del mare nell'agricoltura e nella navigazione. Quindi il loro potere inventivo comincia coll'argilla nella mano del vasaio, e del legnaiuolo! . . ».

Gli inglesi hanno mostrato quale fosse la via da percorrere; le altre nazioni hanno seguito la guida hanno ascoltato il moto e la Germania e

l'Austria dove l'arte decorativa ha potuto svolgere il nuovo aspetto sorretta anche dal moto secessionista in pittura, mostrano già d'essere molto innanzi nel cammino non facile. Ma anche il Belgio accoglie notevoli forze artistiche che posson considerarsi come continuatrici dello impulso dato dall'Inghilterra; l'artista belga sopratutto ha saputo scuotere il giogo del passato, è andato cercando e studiando novità preziose di forma con brio, con ingegno tali che assicurano all'attività sua il primo posto nell'odierno rinnovamento.

Altri avrà parlato senza dubbio di Horta e di Hankar, questi architetti decoratori che hanno saputo come già il Morris edificar case rispondenti per-

Arte francese: Salottino di E. Conty, con ricami di E. Henry.

fettamente ai bisogni del proprietario; riuscendo a dare una individualità anche all'ambiente, tale da rivelar subito il carattere, i gusti dell'abitante che vi si trova ad agio.

Questi architetti trovaron garbati motivi ornamentali; ma il loro pregio particolare consiste nella singolare armonia tra le pareti della casa e tutto l'assieme che costituiscono, nella diffusione dell'aria e della luce, nell'aver reso utile ogni angolo di spazio chi veramente come decoratore ha spiegato un'attività senza pari è Enrico Van de Velde. Nell'aristocratica rivista tedesca *Pan* questo artista scriveva non ha guari: « affermo che non ho scoperto nulla; a meno che non si voglia vedere una scoperta nel fatto d'aver riconosciuto che essere uomo di buon senso basta per non confon-

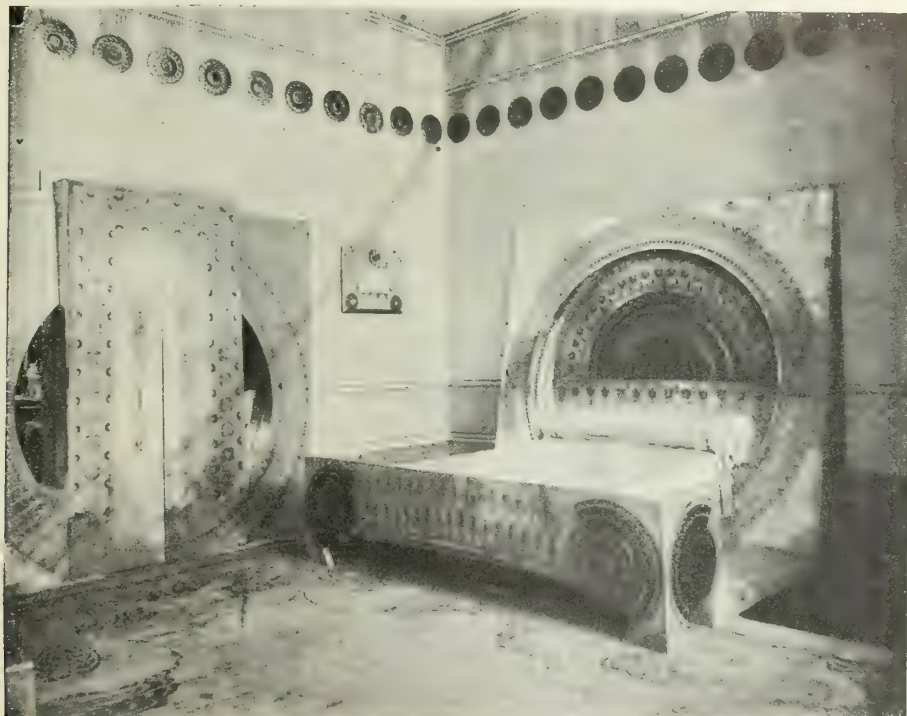
dersi nella folla, e per rendersi singolare nell'arte industriale d'oggi.... Il carattere di tutti i miei lavori nasce da una sola sorgente: *La ragione, l'obbedienza alle leggi della ragione, nel fondo come nella forma* ». L'importante rassegna che si pubblica a Parigi e a Monaco dall'ottobre del 1898 col titolo: *Arte Decorativa* inaugurava l'importante serie dei suoi studii con una monografia su l'artista belga. Inventore di disegni per carte da parati, per stoffe, per legature di libri e carte da risguardi, disegnatore di mobili, di trine, di apparecchi per illuminazione, Enrico Van de Velde, per quanto derivi dall'arte inglese prima accennata, trova nei particolari, nella disposizione un accento personale. « La decorazione di Van de Velde — scrive il critico incaricato di presentare ai lettori dell' *Art Décoratif* l' artista belga è sempre assolutamente subordinata al mobile in sé. O riman confinata su le superficie o nasce direttamente da ciò che è essenziale, sia che costituisca l'unione tra due parti di legno, abbellita nella sua forma ma pur tuttavia rigorosamente necessaria alla costruzione, sia che faccia degli organi metallici come arpioni, maniglie e via dicendo, motivi che si staccano naturalmente dal legno; sia infine e sopratutto che si limiti ai grandi effetti del mobilio nell' ambiente. E i disegni dei particolari fanno render conto del carattere strettamente costruttivo di questa « decorazione necessaria » come potrebbe dirsi. Non vi sono affatto quegli ornamenti parassiti di cui il Rinascimento ci ha lasciato la tradizione esasperante; nulla è incollato, nulla è applicato, ogni linea è meccanica; non si può dire dove finisce la costruzione e comincia l'ornamento. » Questo pregio, notato dal critico francese, si riscontra assolutamente in ogni mobile del Van de Velde; per tanto dall'assieme della sua decorazione risulta quella semplicità generale che fa apprezzare con un solo sguardo l'unità e la proporzione delle parti col tutto. Segno particolare è poi una felice unione delle rette e delle curve ardite e una vivacità di colori raramente trovata.

Una caratteristica speciale dei belga, architetti o decoratori consiste in certa arditezza di linee per cui le forme si muovono e s' agitano come lingue di fuoco, come strie fiammeggianti; ora serpeggiando capricciosamente ora fantasticamente aprendosi con grandi occhi misteriosi come quelli delle penne di pavone; i fiori anche si aprono con grandi corolle strane. Non v'è più la rigidità serena delle linee inglesi; le linee rette quasi non esistono per loro e le curve dominano sbrigliatamente.

De Feure di nascita olandese è un esempio efficace di quest'arte con le decorazioni di pannelli. Questo vezzo però non deve essere esagerato: si cadrebbe facilmente nel ridicolo prestando il fianco a quelle caricature che i fogli umoristici già non risparmiano, mostrando i bambini atterriti nelle stanze dove la fauna e la flora si sbizzarriscono con le novissime forme su le pareti e sui mobili.

L'Olanda segue da vicino il Belgio nelle esperienze e nei tentativi d'una espressione finora non detta del gusto nuovo. Due artisti son lodati specialmente tra gli altri: il Cachet che a linee semplici di mobili, aggiunge per decorazioni un'orgia di colori secondo la maniera impressionista cercando che l'armonia e la bellezza non si ispirino direttamente a contorni precisi ma fioriscano stranamente dal più vario accozzo di tinte. Al contrario J. Thorn

Prikker è un amoroso ricercatore di linee pure e semplici richiamantesi l'una all'altra. Questi due artisti, come molti altri decoratori olandesi, fanno rivivere sagacemente vecchi motivi popolari, resi più gentili e raffinati, su tele e pergamene adatte a ricoprir stipi, sedili, cofani e via dicendo con una specie di procedimento di coloritura chimica del più grande effetto proprio dei *batihs* popolari olandesi.

Anche più strettamente che altrove sono in Germania connesse le sorti delle arti decorative alla evoluzione della pittura; così come abbiamo veduto il rinascimento degli stili antichi negli anni precedenti esser collegato agli

Stanza da letto in stile moresco del Bugatti di Milano.

studi architettonici. Ma i lodevoli sforzi degli artefici rimasero qualche tempo sparsi e isolati; solo nella mostra d'arte internazionale di Monaco, tenutasi al Palazzo di Cristallo nel 1897, poté finalmente constatarsi che anche la Germania attestava di poter presto affermare un' arte di decorazione degli interni sorta sul terreno naturale della nuova cultura, libera dagli impacci di frasi e formole che ormai hanno fatto il loro tempo.

Le manifestazioni della nuova ornamentazione tedesca hanno certo somiglianza col moderno stile inglese. Ma non si tratta di plagio; bisogna piuttosto ricercare la ragione di questo fatto in molte affinità di razza, di tradizione, di cultura che pur sempre uniscono il genio alemanno al britannico. D'altronde poi, per esser mossa dall'Inghilterra la scintilla rivelatrice è naturale che le prime forme prodotte risentano dell'origine loro. Karl Rosner analizzando i risultati importantissimi della parte assegnata nella mostra di Monaco alle' arti minori ricorda a titolo d'onore Ermanno Obrist che in

colloborazione alla signorina di Ruchet, ha creato arazzi e tappeti di gusto originalissimo con quel senso sottile, scrive il critico tedesco, della materia adoperata e del suo valore nel campo decorativo che tanto ammiriamo nei ricami e nei tessuti dell'oriente e in singolar modo del Giappone. Né l'Obrist si limita ad ispirar le arti tessili poiché in quella stessa mostra di

Sala di pranzo in stile inglese del Quarti di Milano

Monaco, i mobili eseguiti da Kirsch e Zugschwerdt, davano prova di quella elevatezza di concetto e semplicità di esecuzione che abbiam notato come pregi principali del Van de Velde. E i nomi tedeschi si affollerebbero, ma tra gli artisti numerosi che seguon questa corrente tutta freschezza e libertà non a torto primeggia H. E. von Berlepsch-Valendas scrittore acuto di cose d'arte e decoratore; i mobili da lui esposti allora serbavano secondo il Rosner, il ricordo di certo gusto della rinascenza; ma più recenti modelli tracciati dal Berlepsch dimostrano che ha saputo liberare i motivi propri agili ed eleganti da tali reminiscenze scolastiche. L'Oeder di Düsseldorf entra risolutamente nella corrente moderna; i suoi mobili hanno semplicità di sagoma: l'ornamento è limitato alle superficie, con motivi floreali stilizzati e forse il solo rimprovero che potrebbe farsi all'artista consiste nell'esagerare l'importanza, delle parti pur necessarie in metallo, senza riuscire a trarne partito con quella sbrigliata ma gentile maniera adottata da Bernardo Pankok pur di Monaco. Può dirsi appunto che la sua caratteristica consista, nell'aver innalzato gli arpioni, le maniglie, le serrature a dignità di ornamento sin ora non raggiunta: il fregio metallico, parte dal punto dove il metallo ha funzione necessaria, e si svolge in ispire, in meandri, in corolle

quasi andando incontro alle linee principali dei mobili. In questo genere ha buoni modelli anche il Riemerschmid che è altresì un felice decoratore d'interni. La recentissima mostra d'arte industriale a Dresda (1899) segnava già un notevole progresso su quella di Monaco più volte ricordata e gli artisti di Dresda vi figuravano benissimo in una sala disposta da Karl Gross. Von Tettan, Messel, Ringer, Wenig, la signora Burger Hartmann, Graebner, Ubbelohde, dànno alla nuova arte tedesca il contributo di valide forze. A Darmstadt gli artisti si sono anzi riuniti in una *Colonia* che vive e svolge il suo programma artistico di rinnovamento di ciò che riguarda l'arredo, il mobilio, la pittura, i tessuti decorativi, tutta l'arte applicata. Ne è l'anima l' Olbrich un architetto viennese che ha ingegno strano ma assai originale sebbene derivi dagli inglesi e dagli scozzesi.

E l'Olbrich richiama alla mente l'arte decorativa moderna austriaca. Essa è dovuta a due tendenze bene distinte e cioè da un lato, come abbiamo accennato per l' arte tedesca in genere, al moto *secessionista* in pittura, per l' altro allo stile floreale inglese.

Paravento della Ditta Cuttler e Girard di Firenze.

I critici d'arte, i pubblicisti e quanti si interessavano a tali questioni erano concordi nel riconoscere che a Vienna mancasse uno stile proprio, rispondente anche ai bisogni moderni. Si pensò che lo studio di uno stile moderno originale già sviluppato con caratteri ben determinati avrebbe contribuito alla formazione e all'educazione del gusto, degli artefici che sino allora avevano avuto per solo scopo la imitazione dei modelli antichi.

Il Consigliere Von Scala, ammirando giustamente la stabilità e la leggerezza ottenuta dagli artisti inglesi, propose questi modelli per l'orientazione del gusto. Le più recenti e originali opere prodotte dall' arte decorativa inglese furono nel Museo dello Stubering sott'occhio agli artisti e al pubblico. Il risultato fu quale se lo ripromettevano i promotori.

Gli effetti se ne videro subito nelle mostre fino dal 1899: chi confronti i mobili gravi e massicci prodotti sino allora con le forme agili e leggere che sembrarono fiorire per incanto, può facilmente convincersi dei progressi ottenuti.

Per quanto nei particolari si sentisse ancora un po' troppo l'influenza della scuola di Glasgow, l'impressione dell'assieme era già eccellente e le scuole d'arte mostravano unite la capacità loro nella composizione di *interni* compiuti, organici, con un'armonia nuova tra il disegno capriccioso e le tinte dei legnami e delle stoffe. Non è sorto quindi in Austria uno stile decorativo con fattezze originali; ma si hanno piuttosto avuto interpretazioni originali dello stile moderno inglese per opera di singoli artisti intelligenti.

Otto Wagner è non solo architetto ma decoratore di interni: Hoffmann e Baumann hanno affermato, specialmente nelle sale degli artisti *secessionisti*, una maniera di decorazione assai geniale.

Non pochi artisti hanno contribuito alla diffusione di queste nuove forme: Roloman Moser con manifesti e programmi; Orlik con interpretazioni della maniera giapponese; Engelhart con disegni di mobili; Gustavo Gurschner con graziosi modelli, per ferrami, serrature apparecchi di illuminazione.

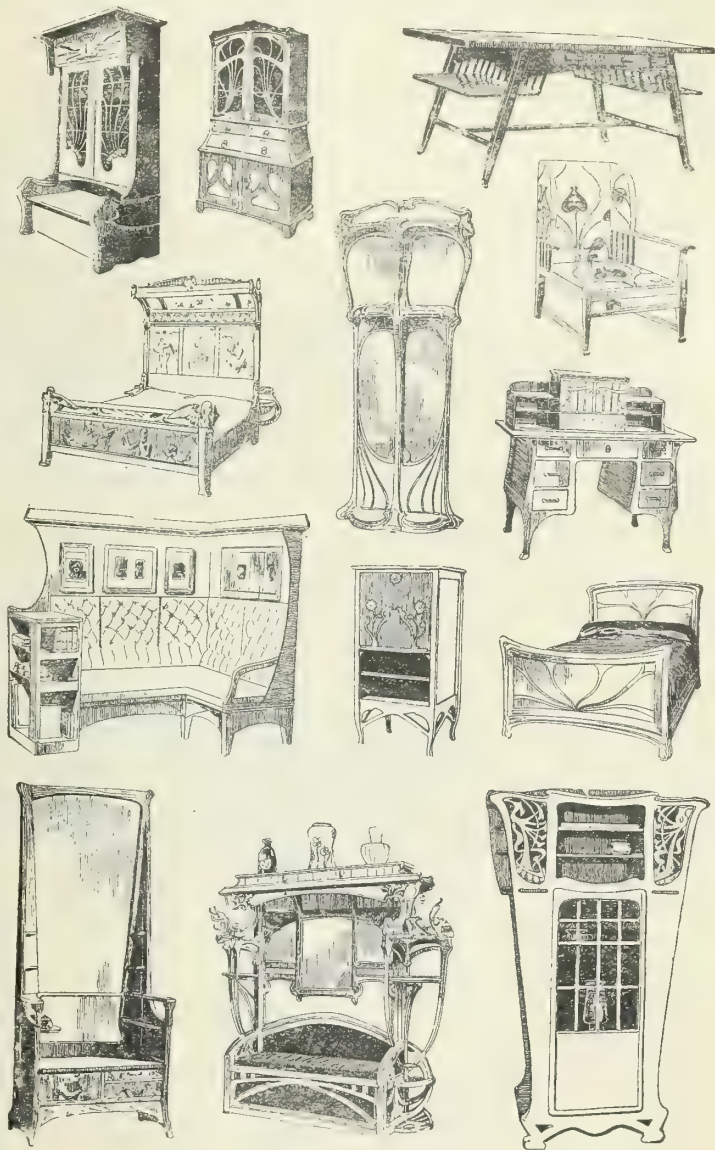
In Francia l'arte decorativa moderna ha varii rappresentanti. Il Préaubert di Parigi ha la specialità di mobili in cuoio dipinto, il Madélein tratta secondo le nuove forme intagli di legni preziosi: il Krieger dà interpretazioni d'un gusto un po' troppo sopraccarico: La Casa Lachenal e Bec ha la particolarità di porcellane intagliata e applicata con bell'effetto. Bei modelli produce il Majorelle di Nancy che tratta specialmente il noce e sa svolgere in bei meandri il ferro battuto. Questi varii prodotti sono accentrati e divulgati specialmente dalle grandi Case parigine; l'*Art Nouveau* di Bing ha poi artisti proprii. Buone rassegne francesi, e tedesche la *Innen Decoration* di Darmstadt, *Das Interieur* di Vienna studiano questi modelli e mantengono viva la discussione tra gli artisti.

Anche le più riputate fabbriche italiane hanno preso a seguire questo andazzo moderno; ma i nostri artisti specialmente non debbono dimenticare che gli stili non si improvvisano; che le tradizioni non si interrompono bruscamente e artificialmente; che ogni cosa d'arte piace quando ha un significato e risponde alla logica. Se si deve scuotere il giogo dell'imitazione dall'antico non bisogna cader nella imitazione dei modelli stranieri.

In tanto affacendarsi degli artisti per la ricerca di atteggiamenti più rispondenti all'ora presente la Russia rimane indietro non poco. Essa subisce sempre l' influenza del gusto francese e tedesco fiorito in altri tempi perciò che riguarda il mobilio e l'abbellimento delle stanze.

Dànno bene a sperare alcun igiovanili ingegni i quali specialmente per quanto riguarda l'architettura si son dati a ricercar nelle vecchie tradizioni paesane lo spirito nazionale ed i frutti, buoni, già se ne vedono sfogliando alcune rassegne d'arte dove i fregi decorativi hanno carattere di eleganza. Di questa asserzione potrà facilmente convincersi chi conosca Golike e le belle qualità di osservatore e stilista che manifesta nel giornale umoristico *Chout.* Ottimi e degna di nota sono poi i ricami per i quali le donne spiegano garbata fantasia creatrice.

L'architettura americana, solenne maestosa non applica altro che vecchie

maniere; soprattutto lo stile romano gode le simpatíe dei miliardarii che se ne servono da pertutto con qualche adattamento dalla Chiesa, all'albergo, alla banca. Parimente se attestano una prodigalità straordinaria, una profusione straordinaria di preziosi materiali, gli interni americani a giudicarne da quanto potè vedersene in varie mostre e su per le rassegne speciali non dimostrano nessuna originalità ; nè vi si trova traccia del desiderio febbrile di stil nuovo da cui è pervasa l'Europa. La sola manifestazione importante e originale è quella di Luigi Tiffany. Questo artista prima dedicatosi alla pittura , si dette poi con perseveranza e tenacia a cercare una via nell'arteindustriale; la sua specialità è il mosaico in vetro. Sovrapponendo l'una all'altra, lastre di vetro a colore sino a raggiungere la voluta sfumatura, il Tiffany ha ottenuto effetti mirabili; la luce scherza e si colorisce capricciosamente in modo attraente e impreveduto e lo sfoggio , la magnificenza dei colori, compensano la povertà di linee e la poca originalità delle vetriate. Dove però il Tiffany riesce eccellente si è nelle anfore di cristallo di cui, con fecondità incomparabile, sa variare i modelli all' infinito. Il vetro iridescente si presta, nelle forme aggraziate e svelte, a mille giuochi di luce a mille sorprese; i raggi luminosi sembra carezzino il colore e vi accendano improvvisi scintillii, riflessi d'oro e di pietre preziose. Accanto alla pallidezza quasi opalescente rifulge con isplendore novissimo con armonia indefinibile, il rosso fiammante d'un rubino o quello più cupo d'un granato; poi, con leggere trasparenze, le varie tinte si fondono e sfumano ancora in gradazioni d' un verde tenero per accendersi un altra volta nel verde vivo dello smeraldo.

Mobili nuovo stile di fabbriche inglesi, tedesche, olandesi e francesi.

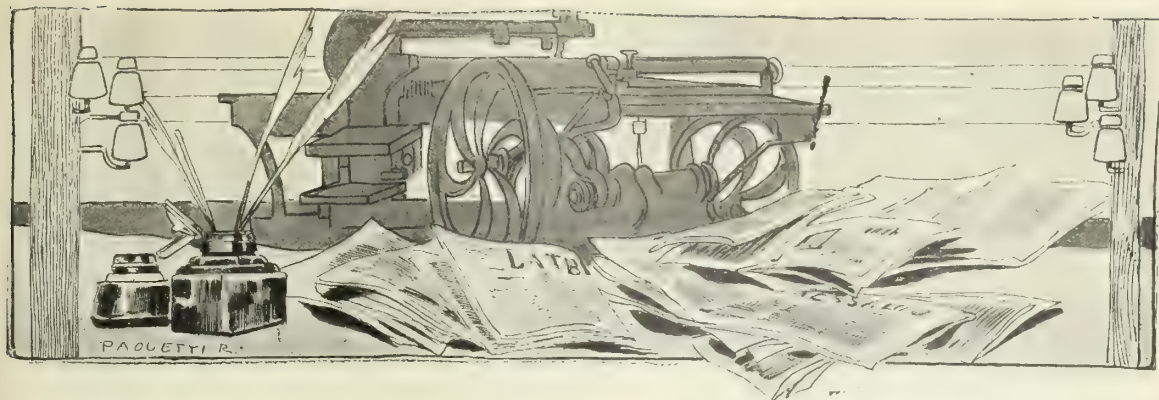
Quale sarà l'arte del novecento?

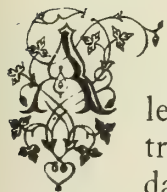
L'arte del nuovo secolo, la vediamo nascere adesso; e sarà, è lecito prevederlo, animata da un così alto spirito che la farà bene accetta alla folla, la renderà facile, chiara, diffusa. L'oggetto d'arte tende a diventare non il privilegio di pochi, ma la cosa di bellezza di cui tutti posson godere: l'arte sposata felicemente all'industria, deve nobilitarne ogni prodotto, e congiungersi alla vita in ogni sua manifestazione. Il lavorio delle menti artistiche tende a far sì che le arti, sinora dette maggiori, non servano a mascherar con le forme offerte da loro quelle rudi e sbozzate che produce l'industria; ma che l'oggetto ricavato dall' industria nasca spontaneamente bello per virtù propria. Già tutti gli umili artigiani, del ferro, del legno, del mattone, della carta, del cuoio, i mille operai il cui sforzo tende ad abbellire le città, le ville le case, sentono trasformare l'attività loro in quella più nobile dell'artefice: non mancherà molto tempo e la loro mano diverrà mano d'artista, foggiando la materia bruta per modo che la forma sorga con quella eleganza armoniosa che la rende eternamente piacevole allo sguardo. Così l'arte nuova, non dovrà più essere un raro e artificiale fiore di serra, ma germoglierà schiettamente con una immensa e ricca fioritura, come quella che tra il fresco verde delle praterie spunta orgogliosa di colori e di forme, dando all'occhio una visione continua e gioconda.

GUIDO MENASCI.

Livorno, Marzo 1900.

Vasi e lampade nuovo stile di fabbriche europee.

STAMPE D'ARTE
PAOLETTI.R.

LE STAMPE D'ARTE.

Uno sguardo al secolo XVIII: — Il Piranesi — La scuola francese — Chodowiecki — Hogarth e Woollett — I dilettanti — Le raccolte.

Al cadere del secolo decimottavo l'arte delle stampe può dirsi gloria schiettamente italiana: Roma vantava allora il Piranesi. Questo leggiadro artefice non ancora ventenne abbandonò la famiglia e intraprese varî viaggi per darsi con passione agli studî d'arte. Così, da Venezia dov'era nato, si ridusse a Roma e dopo aver lavorato come scenografo si pose con ogni cura a studiar l'incisione dal Vasi e già cominciava a trar non poco profitto dalla diligenza posta in questa disciplina, quando per un diverbio col maestro, in cui poco mancò non l'uccidesse, tornò a Venezia avendo in animo di dedicarsi all'architettura. La vocazione per la stampa trionfò; tornato a Roma, ammogliatosi in modo bizzarro con una bella giovine incontrata a caso in Campo Vaccino, Giovan Battista Piranesi non ebbe poi altri pensieri se non la famiglia e l'arte sua: alla sua valentia fa degno riscontro la fecondità instancabile: lavoratore assiduo al quale parve non dovesse mancar mai la vena, la collezione delle sue opere comprende circa duemila numeri nella bella edizione parigina di Firmin Didot. *Le Antichità romane*, pubblicate la prima volta nel 1756, la seconda nel 1786, serie bellissima di 120 stampe, levarono subito alta la fama dell'incisore. Il gusto del disegnatore si rivelava finissimo; la poesia solenne delle ruine romane, dei templi che ancora rimangono in piedi sfidando i secoli, aleggiava in quei quadri trattati francamente, e abbelliti da qualche frappa frondosa, da qualche gruppo di persone edi animali colti con novità sorprendente. Il buon successo delle *Antichità romane*, fu conservato alle altre serie di vedute d'Albano, di Roma, di Cora, d'Ercolano, di Pompei: in queste come in ogni suo disegno il Piranesi aveva affermato un' indole originale, una maniera addirittura personale di trattar l'arte che già aveva avuto maestri; ond'è che a questo geniale artista è dovuta e si raccomanda la fama dell'incisione italiana mentre il secolo passato volge al tramonto.

Se vogliamo dire in quali condizioni si trovasse quest'arte in Francia,

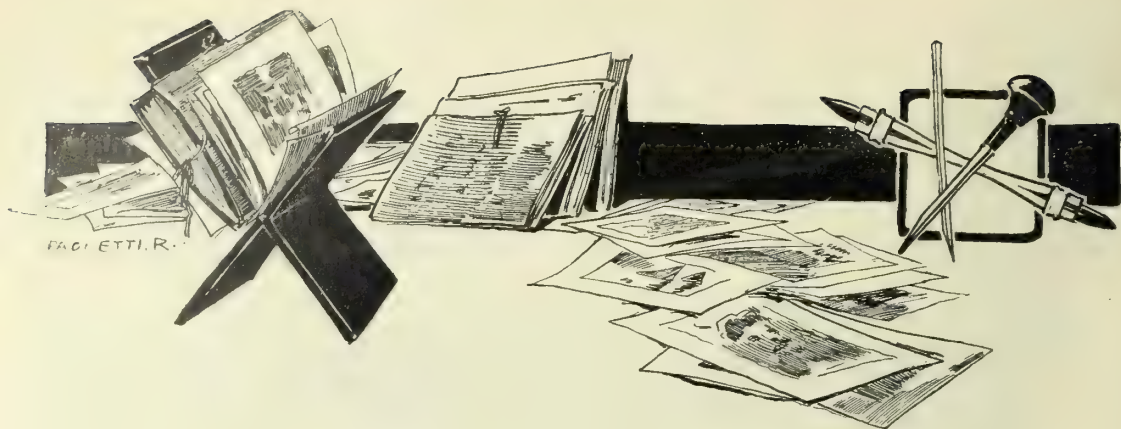
sarà facile avvertire che anch'essa, com'è naturale, si risentiva delle particolarità proprie alla vita d'allora. Da un lato l'esistenza gaia, spensierata, galante della corte, i costumi licenziosi dei nobili, dall'altro i tentativi degli enciclopedisti; così le vignette delicate o ritraevano scene adatte a servir d'iillustrazone agli scritti dei salaci novellatori che riscuotevano il plauso dei salotti, o con allegorie trasparenti e talvolta con tocchi realisti, ponevan sott'occhio al popolo imagini adatte a favorire il moto delle nuove idee. Alla prima specie di produzione si ricollegano varî buoni artefici, aggraziati, gentili, nelle cui opere delicate di fattura, spiritose come invenzione, profonde e acute come osservazione, vive addirittura l'anima di quel tempo, e si rivela prettamente francese, nello scintillio d' uno sguardo, nella eleganza d' un atteggiamento, nella finezza d'un sorriso. È chiaro che gran parte della produzione artistica delle stampe mira a render popolari le opere dei pittori; se leggiadramente, le tavolozze fiorite di Boucher, Lancret e Watteau conducevan l'amore, in gondole pavesate, su acque tranquille, al paese della galanteria, abili incisori come il Flipart e il Levasseur, sapevano con capacità non comune render per mezzo del bulino i tratti leggeri e franchi di quei pennelli capricciosi. Augustino di Saint-Aubin aveva come specialità il riprodurre ritratti da tele originali o disegni, e dai cartocci aggraziati, dai medaglioni fioriti, tra i cartelli ornati di lauro e i panneggiamenti che recavano un motto, e il nome e le qualità della persona ritratta, una galleria ricchissima di personaggi illustri è conservata mercè l'opera di questo diligente artefice. Degne di ricordo per la particolarità della piccolezza loro che le fa somigliare a miniature sono le stampe del Ficquet, ridotte da incisioni di proporzioni maggiori: questa sua maniera ebbe imitatori felici nel Savart e nel Grateloup. Non si perdevano frattanto le tradizioni della scuola francese che aveva avuto maestri come il Tardieu e il de Dupuis: anzi le continuavano con troppa devozione sì da perdere, come di solito avviene, le qualità personali, anche artisti di altre nazioni attratti a Parigi. E se l'Italia tra questi incisori di gusto francese ricorda Porporati, lo Strange, l'Ingram, il Ryland, sacrificavano a questa moda il loro sentimento britannico, e la loro maniera alemanna il Wagner, il Wille, il Preisler, lo Schmidt; mentre gli spagnuoli Carmona e Moles trasportavano in patria l' inspirazione raccolta di qua dai Pirenei. Le opere di tutti questi incisori, del resto insigni, e di gran lunga superiori ad altri artisti dei loro paesi, potrebbero portar la firma d'un francese. Serbò invece

Disegno di Marillier 1779. Incisione di Ingonf senior 1780.

intatto il gusto tedesco in garbate illustrazioni per i libri e per gli almanacchi il Chodowiecki, che ottenne per questi suoi indovinati ornamenti durevole e meritevole fama.

Quanto all'Inghilterra puó dirsi che l'Hogarth sia nell'incisione ciò che il Richardson fu con la *Clarissa Harlowe* nel romanzo: l'arte si congiunse strettamente alla vita. E le *Serie* di stampe originali, messe in moda da questo intelligente artista, che aveva in mira risultati morali nello svolgere con varî quadri, le fasi di umili esistenze borghesi o di affascinanti fortune patrizie, hanno, oltre il valore artistico che compete loro, anche assai pregio come documento. Accanto all' Hogarth convien citare per l' azione che ebbe su gli incisori, il pittore Reynolds; le sue tele, sobrie, espressive, si prestavano bene ad esser riprodotte, pei contrasti sapienti, pel colorito vivace. Ma particolarità propria dell'Inghilterra al momento di cui trattiamo sono le bellissime stampe di paese; maniera di cui è maestro il Woollett, il quale introdusse alcune felici innovazioni anche nella parte tecnica dell'arte sua, per modo da ottener la protezione regia, e persino provvedimenti doganali contro le stampe forestiere. Pittori e incisori convennero in Inghilterra allettati da questo nuovo ed ampio mercato dischiuso pei frutti del loro ingegno. Tra questi giova ricordare il fiorentino Bartolozzi, le cui incisioni riuscivano per via di punteggiatura ad ottenere effetti mirabili di luce e gradevolissime sfumature di tono. L'opera di questo artista che, come molti altri, dovette cercar fortuna fuori della patria venne studiata specialmente da varî dotti. Ed or non è molto si ebbe in Roma al *Gabinetto delle Stampe* unito alla Galleria Corsini, una pubblica mostra delle incisioni più belle di questo campione dell'arte settecentesca: nè si potrebbe mai dar lode sufficiente a tali esposizioni iniziate tra noi da Paolo Kristeller, amoroso e dotto cultore di questi studî e proseguite con intelligente criterio dalla direzione della Galleria.

La simpatia per l'incisione era tale che divenne anche un passatempo per i dilettanti il trattar le lastre all'acqua forte. In Francia, sotto il regno di Luigi XV volentieri i personaggi di corte, ed anche eruditi e gente di finanza si posero a studiar quest'arte. Piacque alle dame ed alle signore della borghesia tracciar qualche scena pastorale, e, come talvolta accade, taluni di questi saggi degli amatori, hanno qualche pregio. Tra i dilettanti d'incisione conviene non dimenticare Volfango Goethe: tra le cento svariate occupazioni della giovinezza il gran poeta ebbe anche l' incidere; a Lipsia collo Stock giunse a poter fare qualche stampa aggraziata come quella tratta da un dipinto del Thiele e dedicata all'assessore Hermann.

Questo rapido sguardo alle condizioni dell'arte della stampa al tramontare del settecento sarebbe troppo incompiuto se non ricordassimo le preziose raccolte di stampe, iniziate da principi, da sovrani, da ricchi amatori persino, onde i tesori serbati nelle loro gallerie fossero noti al pubblico, almeno traverso la riproduzione. Varie ne ebbe la Francia tra cui primeggia *La Galleria di Versailles*, cominciata dal Simoneau, condotta a termine dal Massé: in Italia son notevolissimi il *Museo Pio Clementino*, il *Museo Fiorentino*, in Germania la *Real Galleria di Dresda* e molte altre ancora.

I.

Il secolo XIX — Italia: — Raffaello Morghen e altri incisori italiani — Francia: — Bervic; Le stampe davidiane — Tardieu — Germania: — Cristiano Federico Müller — Gli altri tedeschi e specialmente i *puristi* — L'invenzione della litografia — Indole delle stampe litografiche in Italia — I grandi francesi — L'epopea napoleonica — I caricaturisti — Gavarni, Daumier — Sviluppo della litografia tedesca sino a Menzel — La litografia in Austria e Spagna.

Poichè l'arte è una, non diverse potevano essere le vicende dell'incisione, nelle varie sue forme, da quelle delle arti maggiori. Ma prima di esporle giova avvertire che questo studio considera le stampe in genere e non nel senso più ristretto che si suol dare alla parola tra gli artisti. In questo ultimo significato si intendon solo quelle copie o prove, riprodotte in qualsivoglia modo, di un disegno o di un dipinto, la cui lastra è opera del disegnatore o pittore medesimo. Per stampa in genere si intende invece, anche la riproduzione fatta da un incisore copista. E le varie capacità che da questo si pretendono perchè l'opera sua abbia valore artistico potranno ridursi principalmente a due: la penetrazione cioè dello spirito e dell'anima dell'originale e la particolare abilità tecnica diretta a far si che la riproduzione, per quanto i mezzi lo permettano, renda gli effetti dell'opera che viene così tradotta. Nella trattazione sommaria verranno indicate solo le tendenze principali e ricordati gli artisti più notevoli.

R. Morghen: Ritratto di Margherita Volpato.

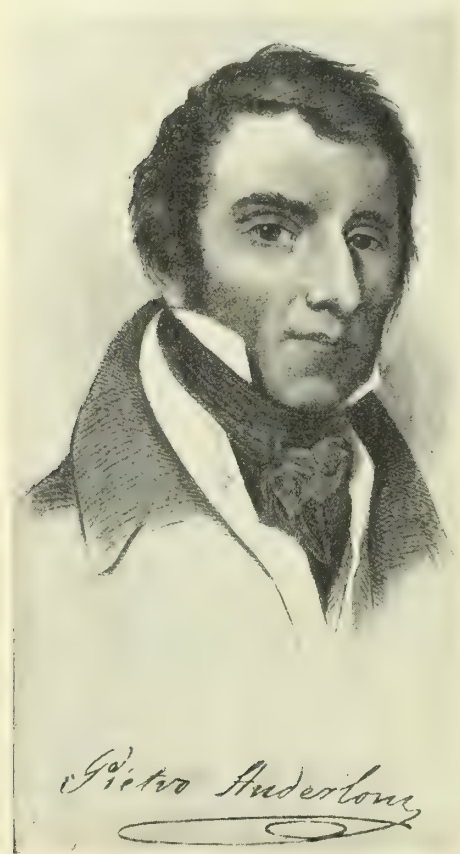
Per dire dunque delle incisioni all'alba del nostro secolo, ed accennando prima agli artefici migliori d'Italia, il nome di Raffaello Morghen ricorre prontamente alla memoria perchè su gli altri primeggia, così come Antonio Canova si innalza su gli scultori di quel tempo. Ebbero lo statuario e l'incisore l'accortezza o la fortuna di intuire il gusto dell'età loro e poichè per gli studi d'arte fatti dai tedeschi e segnatamente dal Winckelmann e dal Mengs eran tornate in singolar pregio

le belle sculture antiche e le pitture cinquecentesche, l'opera dello scalpello e del bulino che mirava ad imitare e riprodurre quelle antiche forme di bellezza era destinata a piacere.

Figlio e genero d'incisore, il Morghen dedicò tutta la vita alla paziente operosità del bulino. Il padre, Filippo, trattava le lastre con assai gusto e il suocero Volpato ha lasciato stampe delle *Stanze* vaticane ricercate tuttora dagli amatori. Ridottosi a Firenze (1793) per invito di Ferdinando III, l'incisore napoletano che aveva trascorso in Roma la giovinezza, attendendo insieme al Volpato appunto ed al Longhi, a lavori che gli procacciaron presto la fama, si trattenne poi sempre in Toscana. I molti ritratti del Morghen, le varie stampe a lui dovute, hanno grande popolarità e dobbiamo qui ricordarne alcune tra le più notevoli. Negli atti della *Accademia Italiana di scienze lettere ed arti* (1890), il Poggiali, pubblicava il catalogo delle stampe fatte dal Morghen sino al 1809 e il Palmerini giudicava con queste caratteristiche espressioni l'opera dell'incisore: «per rilevare tutte quelle doti che rendono singolare l'arte dell' intaglio e il nostro celebrato autore, aggiungerò pel trasporto che mi stimola a giustamente lodare chi tanto onora l' arte deliziosissima sopraccitata che l'esimio Raffaello Morghen ha saputo *valersi di un taglio* che dà ragione di sè dal principio alla fine: ha trattato gli oggetti diversi con diversa maniera adattando loro in mancanza del colore un taglio che caratterizza l'oggetto: *ha conservato il carattere dei pittori*, de' quali ha impreso a divulgare le opere; ha mantenuto la *purezza del disegno e l'effetto del chiaro-scuro*, dalla quale unione di cose risulta un' armonia che sorprende e che farà passare le di lui opere alla più tarda posterità ».

Autoritratto inciso da R. Morghen.

Si può sottoscrivere pienamente al giudizio espresso dal Palmerini, discepolo affettuoso, e ordinatore scrupoloso dell' opera di Raffaello Morghen? I contemporanei e gli scolari son facili alla lode incondizionata; i posteri non tanto. E i critici oggi pur riconoscendo molte buone doti al Morghen lo veggono certo in una luce un po' differente da quella da cui era illuminato nei primi del secolo. Si tratti delle formose *Allegorie* dell'Urbinate, delle *Maddalene* di Murillo e di Guido Reni, dell' *Aurora* del Reni stesso, della *Madonna della Seggiola* e della *Madonna del Cardellino*, dei ritratti che superano il centinaio, e debbon conservare le fisonomie di illustri personaggi dall' Alfieri al Canova, a Napoleone, al Goldoni, a Lady Hamilton, la maniera personale dell'incisore domina un po' troppo a scapito di quella dell' artista originale. Il Morghen, col suo bulino, riesce meglio nel riprodurre l'assieme di un quadro, gli atteggiamenti delle figure, che non l'espressione più intima di ciò che il

pittore volle dire col suo pennello. Chi dopo aver veduto il cenacolo di Leonardo potrà appagarsi della traduzione morgheniana? La versione è corretta, ma la genialità manca e quando si tratta di interpretare e d' indovinare la facilità, quasi la sprezzatura tecnica vince sul pensiero. Nei ritratti qualche volta il Morghen riesce migliore; il *Francesco da Moncada* del Van Dyck è opera bella e compiuta.

Pietro Anderloni: Autoritratto.

Faustino Anderloni (1766-1847) disegnatore e incisore espertissimo, da tavole anatomiche delineate con singolar precisione passò a intagliare quadri pregiati e lasciò come saggi migliori della sua attività l'*Assunta* di Guido Reni e la *Madonna di Foligno* di Raffaello.

Insegnante coscienzioso formò alla sua scuola il fratello Pietro e il figlioccio Giovita Garavaglia. Questi (1790-1835) succedette in Firenze al Morghen e piacque all'età sua specialmente per traduzioni di quadri dell'Appiani tra le quali è notissima quella dell'*Incontro di Giacobbe con Rachele*. Altri incisori assai rinomati in Italia nel periodo neoclassico, e mentre l'arte si avviava al romanticismo furono il Benaglia, il Bridi, il Caporali, il Clerici, il Della Rocca.

Mentre in Francia alcuni pittori, anzi la maggior parte di coloro che s'eran dati a dipingere seguivan le tracce segnate dai maestri settecentisti, Luigi David riusciva a imporre il gusto nuovo e la maniera che dominò durante i primi del secolo diciannovesimo tutte le arti; innamorato degli ordinamenti repubblicani dei tempi classici, a quelle epoche chiedeva i soggetti per le sue tele: dallo studio di lui pertanto uscirono quel *Bruto*, quegli *Orazii*, quella *Morte di Socrate*, quel *Ratto delle Sabine*, quella *Distribuzione delle Aquile*, cui anche oggi non si può negare bellezza di linee e castigatezza di stile: ma che ci paiono gelide e prive d'anima, frutto d'accademia più che di genialità spontanea.

Allora sollevarono entusiasmi, il maestro ebbe discepoli ed anche l'incisione fu per seguire la via segnata da colonne, da tripodi, da erme, e lapidi spezzate, dimodochè gli incisori mediocri che riprodussero i quadri del David tra il plauso della borghesia napoleonica non ebbero da meritar dalla tradizione artistica nessun elogio: nè il pittore trionfante seppe trarre dall'operosità loro gran profitto: pago quando la stampa riproduceva con rigida esattezza la linea, non richiese ai copisti effetti di luce e risalto; i Morel, i Massard gli altri men noti riproduttori delle tele dipinte dal David sono pertanto e per colpa dell'ispiratore e per negligenza loro a buon diritto dimenticati.

Si rammentano volentieri perchè dànno compiacimento artistico all'esame, le stampe lasciate dal Boucher-Desnoyers, dal Tardieu — terzo nella dinastia — che è celebre nella storia dell'incisione e sopratutto dal Bervic. Il primo di questi artefici originali degni eredi della tradizione nazionale, attese a tradurre con le sue lastre tele di Raffaello e di Leonardo. E la versione darebbe compiuta soddisfazione se il tratto, la fattura, non avessero un certo sapore di secentismo. Il Tardieu forte di quella abilità tecnica che *discende per li rami*, ha un fare disinvolto e sicuro che concilia subito la simpatia.

Chi guardi il ritratto del conte d'Arundello dipinto dal Van-Dyck nella stampa di Alessandro Tardieu, oltre il giuoco di luce concentrato sul volto del gentiluomo, sì che insieme al candor del colletto ampio trionfa su lo scuro degli abiti e della cortina ben drappeggiata la bianchezza della faccia, oltre la finezza accurata, ma non meschina d'ogni particolare, pregi questi che la pratica del mestiere può fare acquistare a un diligente incisore, ammira anche il *carattere* del personaggio, non solo tradotto, ma reso, intuito con acutezza psicologica; la fronte sfuggente, le tempie estese, pensano; gli occhi hanno un'anima, e nella piega delle labbra serrate è quell'espressione particolare cui il pennello magico del fiammingo ha dato vita immortale.

Carlo Clemente Bervic, o come alcuni vogliono Barvez o Balvay, discepolo di Gian Giorgio Wille, si fece presto conoscere come promettente incisore per quanto i primi saggi di lui non fossero esenti dal fare manierato, che accennammo come particolarità di alcuni settecentisti. Però con molto studio indefesso riuscì a sviluppare la personalità sua, staccandosi addirittura dall'imitazione. La fattura delle stampe di lui è pregevole per la correzione e nobiltà del contorno preciso senza rigidezza, e per la vivacità del contrasto che ha da render gli effetti del colore. La fama del Bervic fu consacrata dal ritratto di Luigi XVI del Callet; altre stampe notevoli di lui sono: *San Giovanni nel deserto* di Raffaello, il *Testamento di Zudamidas* del Poussin, il *Ratto di Dejanira* di Guido Reni e il *Laocoonte*. Alcuni considerano questa lastra incisa per il *Museo Francese* di Robillard e Laurent come il capolavoro del Bervic, ad altri sembra invece troppo ricercata. Quasi che l'artista volendo sfoggiare la propria destrezza, curando con soverchia minuzia i particolari, avesse perduto di mira l'unità del gruppo; sì che questa riproduzione, frutto d'una tecnica raffinata e sicura, non soddisfa pienamente come risultato. Elogio senza alcuna riserva meritano invece secondo i più le stampe della seconda maniera e un critico competentissimo accenna così ad una delle stampe che abbiamo ricordato. Il ritratto di Luigi XVI, non lascia supporre quanto sia mediocre il quadro originale dipinto dal Callet. Questo quadro, oggi a Versailles, è di colorito scialbo, di disegno grave e incerto; la stampa, invece, si raccomanda per la fermezza e ricchezza dell'aspetto, per

Luigi Senefelder.

un fare sicuro e privo d'ostentazione. Le trine, il raso, il velluto, tutti gl accessorii son trattati con larghezza che non esclude finezza e il tono dell'insieme è armoniosamente luminoso. Tuttavia si scorge in alcune part una tal quale ricercatezza d fattura e si ha il presentimento che potrà nascerne eccessivo interesse per « il bel taglio » sino ad abusar del procedimento

Francia: una officina di litografia alla fine del settecento.

Mentre in Italia e Francia il plauso più vivace e la felicità di un'esistenza operosa e serena eran largiti agli artisti di cui abbiamo parlato, due celebri incisori finivano tristamente in Germania.

Giovanni Godardo di Müller (1747-1830), destinato prima dal padre a studii teologici, mentre seguiva a Stuttgart i corsi della Università frequentò l'Accademia di belle arti. I suoi saggi di disegno piacquero tanto al duca, da consigliare al giovanotto di dedicarsi interamente a quest'arte: di più, con la magnficenza propria dei sovrani delle piccole e bonarie corti del secolo XVIII, gli accordò una pensione. Il Müller si reca a Parigi conosce il Wille, ne riceve amorevolmente consigli e ammaestramenti, e acquista come incisore tanta rinomanza da diventar membro dell'Accademia di pittura parigina, sinché il duca lo richiama a Stuttgardt per fondare e dirigere una scuola di incisione. Di questa scuola poteva esser la gloria prima il figliuolo stesso del Müller, Cristiano Federico, che il padre doveva comporre nel sepolcro piangendo poiché così presto e così dolorosamente si strappava il vincolo doppio dell'affetto famigliare e dell'amore che il maestro porta al più caro discepolo. Ma prima di parlar di Cristiano occorre ricordare alcune tra le più celebrate stampe di Gian Godardo nell'opera non molto ricca ma sempre stimata si lui: *San Girolamo*, *Alessandro del Flinck*, *La Ninfa Erigone* del Follain, *Loth con le figliuole* dell'Honthorst, *La madre affettuosa* del Tischbein, *la Santa Cecilia* del Domenichino, *la Madonna della Seggiola* pel *Museo Francese* già citato: opere tutte coscienziose, in cui alle qualità proprie del genio tedesco sono felicemente accoppiate alcune eleganze della maniera francese.

Cristiano (1816) ebbe come suol dirsi per trastullo il bulino e le prime prove del giovinetto promettentissimo lo fecero ammettere in ancor tenera età nella scuola fondata da Carlo di Wurtemberg e dette buoni saggi.

Poi, come già il padre, volle, viaggiando, vedersi schiudere innanzi alle pupille intente più ampi orizzonti d'arte, e trarre dai rapporti con artefici provetti insegnamento e profitto. Quindi un soggiorno a Parigi, dove il Wille terminava l'onorata vecchiezza e lo salutò ricordandogli d'aver avuto tra i discepoli il padre; quindi il viaggio a Roma dove lo studio dei freschi di

Raffaello doveva dargli animo al capolavoro che già vagheggiava e al quale avrebbe consacrati gli anni migliori e sacrificato la vita. Sorride della mirabile tela raffaellesca la pensosa Madonna Sistina della galleria reale di Dresda e Cristiano Müller che era stato chiamato a insegnare in questa città volle provarsi a riprodurla. Il lavoro delicato e faticoso durò tre anni dal 1812 al 1815 e riuscì in modo perfetto tanto che questa stampa mülleriana è a buon diritto riputata come una delle eccellentissime pubblicate in questo secolo. Confidando nel trionfo con quel giusto sentimento del proprio valore che ha ogni artista, il giovane Müller non volle affidare a un editore lo smercio delle copie tratte dal suo intaglio e pensò ottenere maggior profitto curando da sè l'edizione. Accadde al Müller ciò che avviene a molti giovani artisti i quali, finchè lavorano, sono sostenuti dalla speranza, incoraggiati dal sorridente volto dal Destino che sembra prometter loro la giusta ricompensa delle fatiche. Poi, compiuta l'opera, alle prime difficoltà, si perdono d'animo, i primi ostacoli li vincono: perchè il trionfo non giunge subito o con la rapidità attesa dalla febbrile impazienza, o con la forma imaginata dalla fantasia ardente e certo stancata dal lavoro, essi rinunciano ad ogni illusione ad ogni speranza, e avviliti accusano il prossimo di dappoccaggine o di indifferenza. Le copie della preziosa stampa non si vendevano finchè l'edizione rimase proprietà dell'artefice; quando egli, per trarne qualche vantaggio cedette i suoi diritti a un editore, qualche dilettante specialista ne acquistò una copia per la sua collezione e tutto rimase lì. Il trionfo sognato non era quello; l'artista coscienzioso voleva di più: anche questa volta la sproporzione tra l'ideale e il reale mietè la sua vittima, e Cristiano Müller in cui forse la ragione s'era indebolita insieme al corpo

Raffaello e la Fornarina: Composizione di Sanesi e litografia Ballagny.

fiaccato dal lavoro assiduo, si tolse la vita in un accesso di dolore ferendosi con uno dei ferri che occorrevano per l'arte sua!

La triade Morghen, Bervic, Müller esprime dunque in quali condizioni si trovasse la delicata arte dell'intaglio per le stampe nei primi del secolo.

Abbiamo notato le qualità per cui questi artisti che primeggiano sugli altri di Italia, Francia e Germania si distinguono l'altro: ma l'indirizzo delle scuole è ancora comune: gli stessi modelli ispirano in principal modo i riproduttori, mossi da uguali interessi artistici da idealità comuni. In Inghilterra si continuava assai nobilmente la tradizione che abbiamo accennato formarsi alla fine del settecento e aveva ben determinato i caratteri assolutamente britannici dell'arte della stampa: quei vivaci contrasti di bianco e di nero, chiaro ed opaco, di molle e umido, di delicato e forte che fanno subito riconoscere il bulino inglese. La corrente nuova che doveva formarsi e dirigere in certo modo l' incisione signoreggiandola sino a pochi anni sono almeno in Germania, parti appunto dalla Germania ed anche questa volta il rinnovamento è collegato alla evoluzione della pittura, cui l'incisione è in certo modo soggetta.

Di che dovremo brevemente accennare.

Quale azione avesse su la pittura tedesca Federico Overbeck è ormai noto. Il giovinotto per la foga con cui sosteneva le idee romantiche comunicategli da Eberhard Wächter, con cui s'entusiasmava pei primitivi pittori del medioevo, venne cacciato dall'Accademia di Vienna dove i maestri seguivan pedantescamente le tracce del Mengs e del David. Le Accademie son sempre uguali a loro stesse! Venuto a Roma, convertitosi al cattolicismo, nella quiete monastica di Sant' Isidoro, con la compagnia cara dei compagni d'arti Schadow, Cornelius, Veit e Schnorr, l'Overbeck si diede appassionatamente a studiare i pittori primitivi.

Quindi il nuovo carattere assunto dalle sue figure, prima un po' dure e scorrette nel disegno, ora più pure e soavi, nei rigidi paludamenti, che non lasciano scorgere il nudo, e riconoscibili sempre per certo sapore arcaico che giova all'espressione della fede religiosa sincera e profonda che animava il pittore.

La pittura adunque seguiva per certi rispetti, per la parte almeno che riguardava il ritorno all'ispirazione medievale, il moto dato dalla letteratura; le arti grafiche erano adesso tratte in questa corrente; ed ogni cura degli incisori fu posta nel riprodurre ciò che era la caratteristica delle opere originali l'alta espressione idealistiea, a scapito magari di ricerche pittoriche, di bellezze tecniche. Fra le molte incisioni tratte dalle opere dell'Overbeck per illustrare libri religiosi si ricordano le *Nuove Ore* (Parigi 1839), l'*Imitazione di Gesù Cristo* (Parigi 1839), *La Passione di N. S.* (Parigi 1840) e le *Scene Evangeliche* (Düsseldorf. 1851-1853) scolpite dal Keller e dallo Steifensand.

Il Keller nato a Linz lavorò in Germania, le sue stampe più belle sono la *Vergine col Bambino* di Deger per la Società degli amici dell'arte del Reno; *Cristo che porta la Croce* di Overbeck, la *Teologia e la Filosofia*: *Orlando e Isabella* di Hübner.

Saverio Steifensand scolaro del Felsing, nato a Caster (1809) morto a

Düsseldorf (1876) ha lasciato varie incisioni pregevoli tratte da quadri dell'Överbeck, del Lessing, del Köhler di soggetto religioso e leggendario: su disegni di W. v. Kaulbach scolpì anche le illustrazioni per le opere del Goethe e dello Schiller. Un'altra notevole stampa tedesca è quella grande, accurata, che il Thaeter incisore assai valente, trasse dal quadro di Kaulbach *Il combattimento degli Unni.*

L'incisione andava svolgendosi in questo modo nelle varie parti d'Europa e una nova maniera di stampe cominciava ad esser favorita. E dopo aver raggiunto una voga straordinaria specialmente in Francia, dove dette prove felicissime, veniva un poco abbandonata, non già perchè si favorisse nuovamente l'incisione, ma perchè l'applicazione della fotografia alla stampa doveva trionfare nella pratica quotidiana per la facilità e prontezza sua.

Litografia Corbetta: « Daghela avanti un passo » (cansonetta popolare).

Intorno alle origini della litografia s'è voluto, come di solito, imaginare una leggenda: che la geniale invenzione cioè fosse dovuta al caso, in condizioni miracolose che vengon narrate in più modi romantici. La verità è che Aloisio Senefelder nato nel 1771 a Praga, attore e compositore di musica, non avendo assai denari per incider su lastre d'acciaio le sue composizioni si provò a tracciar le note musicali su certe pietre particolari a Kelhein su l'Isar dense e polite sì da poter ricevere il tratto dell'inchiostro speciale. Lo Schlichtegroll, nel 1816 e nel 1817 rivendicò al Senefelder nell'*Anzeiger für Kunst und Gewerbfleiss* l'invenzione di questa impressione chimica; il Senefelder stesso pubblicò in Germania nel 1818 un *Corso completo di litografia*, tradotto presto in tutta Europa: la nuova stampa si diffuse e non è qui il luogo di seguire il corso dei varii miglioramenti tecnici che furono col volger del tempo raggiunti. S'accese tra gli artisti e tra i critici d'arte una gran discussione su l'importanza e sul valore di questo ritrovato. Parve a taluno che la litografia fosse una forma di riproduzione inferiore all'incisione, più che altro per la facilità sua che la mette alla portata di tutti. Con questo ragionamento si potrebbe distrugger la poesia, perchè la metrica è a disposizione del primo venuto cui salti in capo di scriver versi. La litografia originale ha invece il pregio della vivacità e della prontezza per cui può render l'impressione artistica con tutto lo slancio e il brio dell'improvvisazione. Quando poi inter-

preta, in concorrenza coll'incisione, e traduce le opere di altri, non si può negare che la pietra ottiene una fusione e un impasto a gradazioni così delicate che a stento possono esser raggiunte da altri mezzi grafici. La storia dello sviluppo artistico nel secolo XIX avrebbe una grande lacuna se non tenesse conto delle stampe litografiche. Esse portano una nota franca e geniale: la popolarità e la diffusione del prodotto non tolgono nulla alla signorilità che seppe imprimergli qualche tempra privilegiata di disegnatore, il quale rivelò e fissò in pochi tratti lo spirito del suo tempo. C'è da notare inoltre, che per la sua facilità e le sue particolarità tecniche, la litografia permette assai meglio la manifestazione delle qualità personali del pittore: le quali invece il più delle volte si attenuano e si smussano nelle riproduzioni di tecnica più complicata.

Litografia francese: Copertina musicale.

Senefelder non trasse dalla sua invenzione tutto l'utile che potea ripromettersene, i fratelli Tebaldo e Giorgio apersero bensì un'officina litografica, ma avendo in mira piuttosto risultati pratici che non artistici. Un socio del Senefelder, in una delle varie imprese tentate, Frederic André sembra introducesse la litografia a Parigi, ma non sapesse darle da bel principio lo slancio che ottenne poi quando il conte Lasteyrie vi si dedicò nel 1815. Lo studio di Engelmann a Mulhouse contribuì non poco allo svolgimento dell' invenzione che per opera del Mitterer cessionario dei fratelli Senefelder aveva preso a seguir l'indirizzo artistico in Germania.

In Italia dove la tradizione dell'incisione era così alta e nobile il ritrovato tedesco non fu accolto come avrebbe meritato. Pure buone officine litografiche furono aperte a Milano da Bossi e Vassalli, a Firenze da Bardi e Ballagny. Randoni a Roma, Giordana e Doyen a Torino dettero pure opera alla pietra. Ma per le copie si preferisce sempre il bulino ed i prodotti originali non hanno grande valore d'arte. Si tratta per lo più di quelle allegorie politiche, che ci tornano adesso tanto care pel contenuto patriottico, di quei ritratti di cospiratori e di altri martiri che circolavano nascostamente ed eran tenuti con venerazione di Santi, di quelle sanguinose caricature poli-

tiche, che dovevan tener desto il sentimento e l'amore della Italia una. Di fronte a questo predominio della grande protagonista, i disegnatori sembrano ripetere col Berchet che a loro non importa di fare una bella opera d'arte ma di compiere una buona azione. Certo sarebbe un volume interessantissimo quello che potesse raccogliere da queste pagine sparse ora tragiche, ora liriche, ora umoristiche la storia del nostro risorgimento. Accanto a queste, altre stampe romantiche vedevano la luce inspirate a soggetti di storia letteraria, a leggende medievali.

Dante e Beatrice, Petrarca e Laura, Raffaello e la Fornarina, Ginevra degli Amieri, Buondelmonte, tutto un popolo di gentiluomini e di dame tornò a rivivere, seguendo l'impulso letterario, in composizioni accademiche e fredde in cui il disegno era corretto ed esatto ma l'anima delle persone taceva. Guardate questo gruppo tolto ad un album fiorentino verso il 1850, e avrete un documento preciso della stampa litografica in quell' epoca. I frontispizi dei libri, le copertine dei pezzi di musica cominciarono sin d'allora ad ornarsi di vignette litografiche.

Alcune di esse hanno vivacità e brio. Questa ad esempio, che nella agile movenza dei due giovani popolani, nella schietta letizia che traspare dalle faccie bonarie richiama alla mente i motivi facili e piani delle canzoni popolari milanesi cui era destinata, e così cento e cento altre che ricercate e raccolte costituirebbero un ricordo geniale di quel momento dell'arte nostra.

Litografia francese. Copertina musicale di Ja[illegible]t

In Inghilterra i primi saggi ora ricercatissimi dall'arte nova furon pubblicati dal 1801 al 1809 al *Polyautographic Office:* li eseguivano West, Fuseli, Barry, Dawuman ed altri artisti allora in gran voga. Anche Louis Haghe disegnò interessantissime serie e in un' epoca più recente meritò molti elogi Vinter per i suoi ritratti di gentiluomini e dame della corte inglese disegnati per la Regina Vittoria, la quale si provò attorno alla litografia sì da riuscirvi con certo gusto, come dimostra un disegno esposto nel 1899 a South Kensington. Ottennero presto grande abilità tecnica il Dicksee, Frederic Taylor, Cattermole, William Simpson; ma le loro composizioni non sono tali da soddisfare oggi il nostro gusto.

Una serie disegnata dal Géricault, su carta litografica per conto degli editori Rodwell e Martin assicurò alla litografia maggior successo; poi la popolarità le venne mediante la caricatura politica.

Gli eroi delle battaglie parlamentari Weillington, Peel o Brougham, apparvero deformati dallo spirito umorista, negli albums dell'editore Mac Lean.

E come la penna dei Dickens e dei Thackeray aveva corso sicuro sbrigliatamente creando tipi così felici di comtcità tale che portano il sorriso sulle labbra solo a rievocarne il ricordo, anche la matita con ispirazione realistica, trovò un campo vasto nella satira arguta e garbata, che colpiva liberamente i grandi e i piccoli uomini politici, i *leaders* e i gregarii, gli oratori e i faccendieri. Wilson, Seymour, Haydon traccian su la pietra graziosi capricci decorativi e Hullmandell alcuni ritratti assai pregevoli.

Troppo in lungo ci condurrebbe l'esaminare l'intera e ricca produzione litografica francese. Ma i nomi e l'opera dei principali artefici in questo genere, che fu così volentieri trattato in Francia, debbono esser qui ricordati e varranno a render chiara l'importanza artistica assunta dalla litografia. Orazio Vernet si presenta pel primo tra quei geniali narratori della matita che dovevan fermar su la pietra e nelle mille stampe divenute popolari, la storia e la poesia dell'epoca napoleonica. E i lavori del Vernet e quelli dei primi imitatori han l'aria di abbozzi a lapis. Dell'abbozzo han tutta la spigliatezza, e tutta la freschezza d'espressione del primo getto; le ombre sono a pena accennate con qualche tratto; ma il disegno è corretto e preciso nei particolari più minuti. Tra i molti disegni del Vernet e notevole la raccolta, cui contribuì anche il Lami, di tutte le uniformi nel primo impero; dove un ingegno mediocre non avrebbe saputo far altro che figurini per un sarto militare, il Vernet trovò modo di comporre veri e propri quadretti.

Le scene della vita militare, le attitudini, le fisonomie son ritratte con una verità d'espressione, con un gusto pittoresco da far che quest'opera sia apprezzata non meno come documento storico che pel valore artistico. Però queste figure senz'aver nulla d'accademico, presentano i tipi napoleonici, forse in modo un po' ideale, abbellite e veduti a traverso l'aureola della gloria del grande imperatore. Un altro pittore litografo doveva rendere il lato popolare della leggenda e della storia: mostrare i *grognards* nella vita di tutti i giorni; al campo, in caserma. Questi fu Charlet, scolaro del Gros: figlio di un dragone della guardia imperiale, si abituò sin da giovinetto a disegnare tipi militari e divenne presto eccellente.

Eugenio Delacroix definisce così l'ingegno di Charlet: « Chi crederebbe che semplici disegni possano arrivare a comicità così profonda e a riassumere in un foglio un carattere intero e quasi tutta una azione? Le sue figure colpiscono talmente e son così vere, il punto in cui coglie il suo personaggio, l'ambiente in cui lo pone, per le figure e per gli accessorii è talmente quello che ha da far risaltare l'idea che non esiterei a porlo per la pittura dei caratteri accanto al Molière e al La Fontaine. I suoi personaggi gli appartengono; hanno l'aspetto e l'accento che volle dar loro, i suoi tipi sono indimenticabili e variano all'infinito. Non ha mai ripetuto la stessa testa nè lo stesso costume ». Belle stampe litografiche di soggetto napoleonico lasciò anche il Géricault, di cui è nota l'importanza come pittore. Mentre questa pleiade di

disegnatori fermava così il ricordo dei fortunosi anni del primo impero, preparando in certo modo il terreno alla fioritura genialissima del Raffet, altri artisti di minor valore, si compiacevano per illustrare opere e per comporre serie figurative in evocazioni non sempre felici nè esatte dell'arte gotica. Ma ve ne hanno in tal genere anche buoni, tra questi il migliore è forse Richard

« Al ballo dell'Opèra » litografia di Gavarni.

Bonington morto giovanissimo che illustrò i *Contes du Gay Sçavoir*, con gusto assai fine prendendo a interpretar lo spirito dei disegnatori medievali.

Ma quegli che più d'ogni altro afferma la particolarità di questa scuola è il Delacroix con le sue fantastiche e macabre illustrazioni dei *Faust* in ispecial modo. La litografia acquista in queste tavole forza e vivacità di colorito, gli effetti di bianco e di nero, i sapienti contrasti e le sfumature leggiere sono ottenuti con facilità straordinaria, e contribuiscono singolarmente a dare a queste composizioni uno strano aspetto fantasmagorico. Hanno lo stesso carattere, pur lasciando adito alla manifestazione di una tempra originale anche i disegni di Louis Boulanger. Accanto agli storici delle tradizioni militari, accanto a questi seguaci ora ricordati dello spirito letterario che prendon posto nel primo periodo della maggior fioritura litografica in Francia, altri artisti debbono esser ricordati, che notan giorno per giorno la vita della borghesia francese, sferzando il ridicolo, fermando su la pietra i caratteri particolari di quel momento. Ed ecco una pleiade brillante e ardita di caricatu-

Incisione francese: Un virtuoso di A. Morand.

risti: Pigalle, Boilly, Traviès, Monnier, Lami, hanno avuto coi loro disegni, che correvan per le mani di tutti, un'importanza di cui forse oggi non ci si rende conto. Sfogliando gli albi della loro raccolte, i costumi della Restaurazione, riprendon vita ai nostri occhi, le piccole manie dei borghesi, la puerile imitazione delle mode e delle abitudini inglesi, la passione per lo sport si accennano in quelle scese vivaci: così la maniera di vivere adottata dai nobili nei castelli, con minuzia di particolari con garbata eleganza. A traverso la esagerazione del tratto caricaturistico, la verità traspare. Il motto ora ingenuo, ora sarcastico della leggenda che spesso accompagna le stampe litografiche fa intendere che l'artista, come osservatore della vita sociale ha colto nel segno. In questo tempo la litografia volle gareggiare con l' incisione pei lavori di riproduzione e le stampe di Aubry-Lecomte sono per tale riguardo, degne di stare a pari con le più fini opere di bulino. Ora, dall'osservazione del costume la caricatura diventa francamente pratica, spiritosamente aggressiva, ed il Gerard conosciuto col nome di Grandville, può dirsi il capo e il direttore della battaglia impegnata contro la monarchia di Luglio: battaglia che armato il ridicolo, e prendeva di mira il governo, su le pagine dello *Charivari* fondata da Philippon. Il Grandville si era già fatto notare per le graziose serie comiche: *Les animaux peints par eux mêmes et dessinés par un autre*: colle *Singeries politiques et morales*, traccia le più strane composizioni in cui, le facce scimmiesche, le grottesche attitudini dei quadrumani esprimono atti e passioni umane: ma la sua matita s'appunta a strale di satira contro Luigi Filippo nella *Marche du gros gras et bête.*

Tra i collaboratori della *Caricature* e dello *Charivari*, due giornali diventati celebri pel brio *frondeur* dei loro collaboratori, per la loro *allure* ridanciana e pungente che superano tutti gli altri e fan rivivere con la pietra litografica i bei tempi in cui la stampa si gloriava di un Callot, Daumier e Gavarni lasciano indietro tutti i caricaturisti che abbiamo ricordato sinora lasciano indietro il Décamps e il Desperet. Onorato Daumier è un grande

artista in tutto il significato della parola. Il suo spirito battagliero traspare in ogni disegno giovanile, la forza e la sicurezza del tratto, s'accoppiano singolarmente a riprodurre i tipi più noti dei *Mercadets*, di tutte le figure losche che si agitano nell'ambiente parlamentare. Nelle creazioni del Daumier non c'è soltanto l'*humour* paradossale e brillante delle matite inglesi, ma l'osservazione acuta del filosofo: i personaggi di cui egli forma il ricordo nelle pagine delle sue raccolte, più che come individui interessano come tipi di classi sociali. Gli avvenimenti politici, finanziarii, son commentati da Robert Macaire, il sinistro affarista, dell'*Auberge des Adrets*, cui il Daumier si compiace dare i tratti di questa o quella persona più in voga, per qualche impresa finanziaria per qualche pettegolezzo parlamentare. Ora, invece di ritrarre singole figure il Daumier, aggruppa varie persone in un chiaro concetto di sarcastica allegoria, come nei *Blanchisseurs:* curvo su di un gran bacile di legno, un magistrato in toga e tocco s'affanna a pulir con la spazzola un capo di biancheria: un ministro mostra a un generale un gran lenzuolo che aspetta il suo turno. A questi tre personaggi è affidato *le linge sale!*

E bisogna veder l'espressione dei volti, dei gesti, lo slancio che ha tutto il gruppo. Altrove, nel *Ventre législatif*, per esempio, non v'è nessuna alle-

Daumier: Caricatura della Borsa.

goria; ma la satira scatta da sè spontanea, dall'assieme di quelle facce beate, di quelle attitudini soddisfatte. Possibile trovare un modo d'esprimere con maggiore efficacia la goffaggine di quei personaggi gonfii di vanità? Ma la matita di questo artista privilegiato trova una mirabile energia anche nel ritrarre le scene tragiche. La celebre stampa, *Rue Transnonain, le 15 Avril 1834*, è una triste pagina di storia contemporanea; una strage poliziesca rivive con

terribile semplicità in quel quadretto dove tra il disordine e lo scompiglio di una umile stanza di popolani, tre cadaveri, seminudi, irrigiditi destano orrore e raccapriccio. *Les gens de la Justice*, *Les bons bourgeois*, *Les baigneurs*, *Les baigneuses*, *Mœurs conjugales*, sono varii albums che ritraggono con sapore balzachiano scene della commedia umana.

E tali sono anche i disegni del Gavarni poichè Gavarni, — sotto questo pseudonimo artistico si nascondeva Guillaume Sulpice Chevallier — non è stato un disegnatore soltanto; ha saputo notare i caratteri e le passioni: i suoi personaggi parlano perchè stava ore ed ore a sentir parlare i tipi che gli fornivano il soggetto dello studio. Daumier ha ritratto più spesso il lato serio e tragico della vita parigina, Gavarni lo coglie dall'aspetto del piacere; ma le sue composizioni non dànno un senso di vera letizia se non quando si ispirano alla spensieratezza studentesca, alla chiassosa allegria delle modistine. Quelle storielle d'amore che ormai son popolari per la fioritura della letteratura *bohème* hanno nelle litografie del Gavarni il loro commento più vivace. I fratelli De Goncourt hanno amorosamente studiato l'opera tutta del Gavarni. Il Sainte Beuve ha scritto per i *Masques et Visages*, una delle molte raccolte di stampe, un breve e riuscito profilo critico. *Les enfants terribles*, *Les coulisses*, *Musiciens comiques*, *Physionomies de Chanteurs*, *Clichy*, *Les Partageuses*, son tutte serie pregevoli, originali, in cui i tipi ritratti vivono e parlano. Che dicono tra loro questi personaggi? Ecco due coniugi, irritati, in litigio coi pugni stretti, gli occhi sfavillanti d'ira: *Toinon je n'vaux rien quand on m' òstine: je me connais! Un' fichue connaissance que t' as là!* Due vecchietti, tornano adagio adagio da qualche passeggiata lungo le mura: « *Vedi, Sofia, ci sono due sole specie di persone... la brava gente, e poi gli altri!* »

Una piazzaiuola, un' erbaiuola delle *halles* seduta sotto all' ampio ombrello, con aria meditabonda: « *Des carottes! combien qu'y en a, des bourgeois, et des huppés, qui ne vivent que de ça?* Altrove, *Les anglais ches eux*, tra un giovanotto elegante e un usuraio: *Voici beancoup d'argent pour votre Honneur Milord... — C'est beaucoup d'honneur pour votre argent, Môsieur!* » « Queste parole decisive, questi motti stridenti dice il Sainte Beuve, che illuminano con luce subitanea, un'azione, un ordine abituale di sentimenti, fanno di Gavarni un letterato, che rientra, in altro modo che con la matita nella famiglia dei maestri di morale. La leggenda di Gavarni ha una forma propria, porta con sè la sua impronta distinta originale come la massima di La Rochefoucauld. Attorno alla poltrona della signora di Sablè si giuocava alle massime, mentre La Rochefoucauld dal canto suo le scriveva: si potrebbe ugualmente giuocare alle massime intorno alla tavola su cui Gavarni disegna le figure non ancora battezzate e mentre si succedono ogni quarto d'ora sotto la sua penna rapida. Ma con Gavarni quando battezza lui, si esce dal giuoco; conia la sua medaglia come nessun altro, batte la sua moneta a buona zecca, e da allora in poi entra in circolazione e corre pel mondo ». Troppi artisti dovrebbero ricordarsi in quest'epoca fiorente della stampa d'arte in Francia; ma non possono esser tralasciati tra i molti il Grevedon e il Deveria, specialisti di figurine feminili; pochi han saputo render come loro tutta la grazia languida delle donnine romantiche di quel tempo.

Siam giunti, così, al Raffet, all'apice della produzione litografica; prima scolaro dello Charlet, seppe ben presto trovar la propria nota personale, e comporre le grandi scene napoleoniche su le quali può dirsi si siano inspirati i più grandi pittori di vita militare francese. « Raffet — scrive il Bouchot — ha fatto per la vignetta e per l'illustrazione quello che Chateaubriand e Augustin Thierry avevano imaginato per la storia scritta. Da lui procedono direttamente, il Meissonier, il Neuville il Détaille e a lui rendono omaggio in ognuna delle loro opere. In fatto d'arte non sono nè gli uni nè gli altri superiori a lui: come storici del nostro esercito e delle nostre guerre sono discepoli e imitatori; egli rimane il maestro..... Ha saputo assimilare il

Raffet: Un triciclo pubblico.

tono e l'andatura speciale a ogni tempo. E con questa nota filosofica e analitica dell'individuo sorpreso nel suo ambiente particolare sorpassa gli altri ». Mitterer e Mettenleiter, ecco i nomi nei quali può compendiarsi la storia della litografia in Germania dopo i primordii: a loro fa seguito una pleiade d'artefici coscienziosi, ma pedanti come il Piloti, lo Strixner, il Freymann, il Troendlin, il Flachenecker. Essi invece di dar l' ali alla fantasia e far si che la matita si sbizzarrisca in creazioni originali e piacevoli si accontentano di un paziente lavoro di traduttori. Si osservino le litografie di Piloti e di Strixner per riprodurre le tele della *Königliche Galerie von München und Schleisheim* e la mancanza di penetrazione nello spirito dell'originale, la poca pratica tecnica appariranno manifeste.

La scuola würtemberghese fece seguito allo Strixner e Heindel, Kehr,

Schnorr si adoperarono a riprodurre in litografia i quadri della regia galleria di Stuttgard. Senza accennare particolarmente ai lavori dell' Hanfstängl di Dresda, giova invece ricordare la bella raccolta litografica per riprodurre i quadri del museo di Berlino. Jentzen, intelligente interprete del Correggio e del Van Dyck ha come degni compagni in questa notevole serie di stampe, il Tempeltei, lo Schertle, l'Arnold, il Fischer. In questo frattempo Adolfo Menzel si era già fatto conoscere specialmente come illustratore. Fin da giovinetto egli aveva aiutato in lavori litografici il babbo, insegnante a Breslau e quindi padrone di una litografia a Berlino. L'opera di questo grande artista accompagna la vita della Germania nel secolo XIX la congiunge mirabilmente con le sue ricostruzioni storiche alla vita del passato. Prima di conquistarsi fama come pittore, la instancabile attività sua nel campo delle arti grafiche, la genialità dell'ingegno, lo avevano reso popolare nel miglior senso della parola. Se partiamo dalle stampe *Künstlers Erdenwallen* in cui l'artista non ancora ventenne ritraeva la triste esistenza artistica con fine umorismo, troviam subito le *Illustrazioni pei fatti memorabili della storia del Brandeburgo* che affermano in modo non dubbio la originalità del disegnatore giovinetto che partiva allora in crociata contro il convenzionalismo imperante così come pochi anni sono i giovani pittori tedeschi dovevan combattere il Menzel. Le stampe del periodo giovanile non si contano, ma l'illustrazione del *Pater noster* non può esser dimenticata, nè pel concetto, nè per la finezza dell'esecuzione. Ed eccoci alla *Storia di Federico il Grande*, alla raccolta delle quattrocento mirabili incisioni in legno in cui con brio e franchezza novissime in Germania è colto lo spirito d'un'epoca intera, *der guten alten Zeit*, per modo che la ricostruzione non appare dotta, pedante, o accademica, ma viva come se quei rigidi militari, quei ciambellani leziosi, nello sfondo delle caserme e delle sale rococò fossero stati osservati realmente. Lo studio minuzioso, ma intelligente di tanto materiale fatto dal Menzel per questa prima raccolta gli giovò per l'altro album di circa quattrocento cinquanta tavole litografiche: *L' Esercito di Federico il Grande*.

Non è esagerazione dire che anche oggi quando gli illustratori dei grandi giornali e dei fogli umoristici han da trattare qualche soggetto *aus der guten alten Zeit*, ricorrono all'opera del Menzel come ad una fonte perenne di documenti vivaci, precisi. Il tipo del vecchio soldato tedesco è ormai familiare allo spirito colla forma determinata in modo assoluto, nelle infinite varietà sue, dalla matita sicura dell'artista che si era creato un dominio unico su cui signoreggiare da padrone esclusivo. La bella serie delle 12 grandi tavole *Al tempo di Federico* fatta per l'editore Dunker segna l'apogeo del Menzel come incisore. Accanto a questi soggetti militari e a cento tra le più svariate stampe del Menzel non vanno dimenticati i disegni per la classica commediola del Kleinst: *La Brocca Rotta*. Le figure del giudice, degno confratello di *Maistre Pathelin*, dei varii personaggi, sono ritratte con insolita vivacità nelle varie scene comiche: e s' inseguono, litigano, s' acciuffano, discutono, seguendo l'intreccio ridanciano della breve favola scenica, commentandola ad ogni passo in maniera impreveduta.

Fosse l'esempio di questo grande maestro, fosse per naturale evoluzione,

altri pittori litografi tentarono di liberarsi dalle pastoie della copia e della traduzione. Il Werner si provò anch'egli attorno ai pittoreschi costumi militari dell'epoca federiciana, un Krüger riusciva assai eccellente in ritratti dal vero, mentre l'Oberland trovava in Cristiano Gille un interprete geniale dei suoi caratteristici paesaggi. Non mancarono neanche gli *albums* di vita moderna, e Düsseldorf, che vedremo anche ai giorni nostri essere degna di ricordo per una balda schiera di artisti, ebbe parecchi litografi tra i quali Hosemann ottiene il primato per la originalità e franchezza della maniera.

Tali stampe hanno per caratteri particolari quel gusto romantico che abbiam veduto fiorire in uno dei periodi della litografia francese unito a certa grazia ingenua quasi innata, propria dell'indole degli artisti tedeschi

Anche in Austria gli incisori su pietra si erano presentati più volte in belle raccolte di tavole disegnate espressamente per tentar di guadagnarsi il favore del pubblico per la scelta dei soggetti popolari, attraenti. Tra molte di quelle stampe oggi diventate rare piacque e piace anche ora singolarmente una pagina magistrale dell'Eybl: *Il birraio austriaco*, che è tra i più bei ritratti dal vero tracciati da questo artista. Il Kriehuber, il Prinzhofer, fecero buoni saggi litografici, superiori ai primi tentativi del Mössmer — i cui paesaggi appaion troppo grigi e slavati: ma al di fuori appunto di qualche studio eccellente di tipo paesano la litografia non ebbe in Austria lo sviluppo che la possibilità della caricatura politica le dette ad esempio in Francia.

In Olanda la litografia fu posta in servizio della riproduzione delle opere di cui eran ricchi i musei. La pinacoteca dell'Aia servì di materiale ad una pubblicazione ufficiale durata dal 1828 al 1833. Last. I. W. Woos, Craeyvanger presero parte con altri artisti a questa importante pubblicazione.

Così in Belgio, salvo una serie di ritratti pubblicati tra il 1818 e il 1830 da Eckout e Verbroeckhoven non si ha da ricordare per la prima metà del secolo altro che la riproduzione dei quadri della Galleria di proprietà del principe d'Aremberg.

Lavori di riproduzione finissima son la caratteristica principale della litografia spagnuola. Ferdinando VII interessatosi alla scoperta di Senefelder favorì lo studio di Josè de Madrazo: e questi a capo di valenti disegnatori pubblicò nel 1826 la collezione dei quadri della galleria reale. Modelli eccellenti non mancavano: lo sforzo fu lodevolissimo e per quanto non tutti i traduttori avessero capacità sufficiente a intendere e rendere quegli insuperabili originali, la raccolta grazie specialmente all'artista incaricato di riprodurre i Velasquez, lo Jollivet, è un albo dei più pregevoli. È da rimpiangere che la litografia non desse in Ispagna occasione ad opere originali: mancandole o il modo o la libertà di espandersi nella lotta politica ed appuntarvi gli strali della caricatura, avrebbe trovato nel pittoresco ambiente architettonico, nella varietà elegante dei costumi, nella originale bellezza dei tipi, una sorgente inesauribile di soggetti atti ad esser trattati alla brava con quella franchezza e freschezza d'espressione che la pietra litografica permette e richiede.

II.

Carattere della stampa d'arte inglese verso il 1840 — Il *keepsake* — L'incisione in Francia alla metà del secolo — La stampa artistica giapponese; sne origini; le vaiie fasi dello studio in Europa; Utamaro, Hokusai, la *Mangua* — I giornali illustrati — Qualche illustratore di giornali e di libri: Gustavo Dorè — Bertall — I libri per bambini; Caldecott e la Greenaway — I *numeri di Natale* — I *numeri unici*.

Nel periodo romantico che ha veduto largamente fiorir la litografia la quale porge un rapido commento grafico alla produzione letteraria non fu tralasciata l'incisione in metallo.

In Inghilterra anzi continuava la passione del pubblico per le incisioni; gli incisori si moltiplicavano; le loro opere si spargevano per tutta Europa, svegliando il gusto e l'imitazione del procedimento in America per modo che l'esportazione delle stampe era un ramo ricco dell'industria paesana. E qui occorre ricordare almeno i nomi dei principali incisori che dalla fine del secolo XVIII alla fine del XIX trionfarono: essi sono J. Browne, Valentine Green, G. P. Cipriani, T. Major, F. Haward, J. Collyer, J. Heat, J. Landseer, W. Bromley, R. I. Lane, R. Graves, W. Ward, C. Turner, J. T. Wilmore, G. T. Doo, J. N. Robinson;

Allorchè cominciarono ad essere in voga le incisioni in acciaio la smania di pubblicazioni d'arte si accrebbe; dalle classi aristocratiche la moda si propagò a quelle borghesi e il *Keepsake*, l'album illustrato dai ritratti delle beltà più celebri, da vedute di paese, da tipi fantastici, da scene di drammi shakespeariani e romantici si trovò in ogni salotto. Spesso l'incisione era accompagnata da un commento in prosa o in versi con cui si faceva l'elogio della persona ritratta o si spiegavan la storia e la leggenda riferentisi al soggetto dell'incisione. Volete averne un saggio? Ecco quanto in un *Book of Beauty* poteva leggersi accanto al ritratto di Lady Augusta Baring dovuto al pittore Chalon della Royal Academy e tradotto col bulino da H. T. Ryall.

« Tu se' persona vera, o Donna che le tributarie Arti ritrassero al nostro sguardo in umana forma — fresca così, come aspersa della rugiada che infonde la vita — bella di casta ingenua venustà — tutta dolcezza e di grazia celestiale rifulgente per modo, che alla Poesia si converrebbe nomarti figliuola.

A cui ben rimira tutto dignitoso contegno, non fa d'uopo ricercare; ove le gioie? le perle orientali a intreccio del crine? e i lucenti monili all'ampio censo condegni?

Favoreggiata di tanto dalla fortuna, non t'è mestieri raccoglier le chiome sparte, o usar gemmato ornamento — Ben s'addice al tuo seno la rosa mo-

desta. A illustri natali tu aggiungi purissimo titolo che augusta parola non vale a concedere o compensare. Ai Monarchi stessi sarebbe desio e sforzo vano accrescere e nobilitare questo tuo vanto. Giovine e bella: sposa e madre oltre ogni esempio ».

Da un altro *keepsake* merita di togliere la leggiadra figurina della Contessa Rossi. È una bellezza meridionale e il bulino del Ryall già ricordato ha saputo seguendo la traccia del pittore Hayter render tutto il brio dei grandi occhi azzurri, la mollezza dei capelli neri e la grazia di un velo spagnuolo che incornicia la capricciosa testina.

I tuoi soavi accenti
Son perduti per noi, Donna sublime
Nè più plausi frementi
Annunziano il tuo riso incantator.
De' lauri il vago serto
Che ti cingeva il crin lunge hai deposto,
Il lïuto è deserto
Il lïuto de' canti ispirator
O vision gradita,
Ove sei tu? Cantando in queta stanza
Sola, od al fianco unita
Di quei per cui lasciasti e cetra e allôr?

Così Chorley esquire parlava alla gentile cantante, e così un anonimo verseggiatore italiano traduceva il complimento del poeta inglese dopo il 1850. Un quadro del Wilkie, è bellamente riprodotto in un altro *keepsake* dall'incisore Heath. Rappresenta Donna Teresa Doria Pamphili in atto di lavare i piedi alle povere donne della campagna romana venute in pellegrinaggio e accolte all' ospizio di Santa Trinità. L'incisione che dette molta popolarità al quadro era accompagnata da uno studio interessante di Lord Normanby. Così, tra i molti paesaggi del Turner riprodotti dal bulino torna opportuno ricordare il lago Albano. « Questo bel soggetto — dice l'anonimo commentatore della incisione fattane dal Wallis — è concepito ed eseguito nello stile il più seducente di Turner: uno splendore sconosciuto al nostro clima più freddo e più monotono ne ravviva ogni parte. In questa specialità del suo genio il signor Turner può dirsi inarrivabile; i suoi disegni propriamente parlando sembrano più chiari del giorno giacchè vi è concentrato un vivo fuoco e la natura vi è diffusa ».

Quadro di Thomas. — Per l'Evangelina di Longfellow.
Incisione di Greatpach.

In Italia dopo Volpato e Morghen continuavano le opere di copia nelle varie calcografie, e taluni incisori vennero meritamente in fama. Si ricordano le lastre del Toschi e dei suoi scolari per le quali con elegante maelstria si diffusero i freschi e e pitture del Correggio.

Calamatta: Maschera di Napoleone I.

Due artisti italiani il Calamatta e il Mercuri acquistano all'estero fama mondiale.

Quando all' inspirazione classica succede la romantica Luigi Calamatta, nato ed educato all' arte a Civitavecchia svolge a Parigi l'operosità sua di artista fine e corretto in modo da rappresentar nelle sue stampe il momento di transizione. Scolaro dell'Ingres di cui interpreta varie tele, sa rendere la *Francesca da Rimini* dello Scheffer, e altri soggetti romantici; ritrattista abile, il Calamatta ha inciso su proprii modelli varii medaglioni tra cui primeggiano le figure dell'ultimo e strenuo campione del classicismo, e della scrittrice di Nohant.

Paolo Mercuri, romano ha accenti romantici; L'incisione dei *Mietitori* (1834) lo fece apprezzare al suo giusto valore: nella *Vergine* di Raffaello, nel *Tasso*, nel *Cristoforo Colombo* nella *Santa Amelia* del Delaroche l' artista ha lasciato documenti che giustificano la simpatia da lui sollevata.

Quanto alla Francia, il gusto degli incisori parve dovesse seguire un tempo la maniera inglese poi si ricongiunse nuovamente alla tradizione e secondo alcuni critici più valenti di questo ramo parrebbe che le incisioni di Henriquel Dupont fossero vicine alla perfezione. Il Delaborde non si sazia di lodare le versioni grafiche di questi incisori dal Delaroche, da Paolo Veronese, da Ingres, da Van Dyck e soggiunge « che l' Henriquel non solo si mostra sapiente disegnatore e pratico finito, ma tanto più pittore, per dir così, di alcuno dei suoi predecessori immediati ». Tra gli scolari degni di tanto maestro il Delaborde cita Aristide Louis cui son dovute le stampe popolari della *Mignon* da Scheffer, Jules François, Rousseaux. Tralasciando altri minori, Gaillard ha da essere indicato per talune intelligenti interpretazioni di antichi maestri e per notevoli ritratti originali. Così Jacquemart, ornatista leggiadro ha legato il suo nome alla raccolta. *Le gemme e i gioielli della corona* di Francia. Questi sono i migliori prodotti del bulino francese, dai quali il pubblico an-

dava a mano a mano distogliendosi, attratto dalla concorrenza che all'incisione in taglio dolce cominciavano a fare i mezzi meccanici. Pur tuttavia tale maniera di incisione considerata come un'istituzione dello stato collegata alla calcografia del Louvre, ricca d'un insegnamento speciale alla scuola delle Belle Arti fu sempre coltivata in Francia. Poichè il paese una volta aveva subito il dominio di questa forma d' arte, che rispondeva ai bisogni del tempo, e aveva dato frutti eccellenti si volle ad ogni costo conservar la tradizione.

Ma questo insegnamento ha tutti i difetti dell' arte ufficiale: le mostre annuali nelle quali ognuno degli scolari espone un'incisione copia di soggetto classico, un disegno di figura dal vero, e un'incisione che traduce col bulino questo disegno non dànno, salvo rare eccezioni, risultati sodisfacenti. Meglio sarebbe che questi artisti provassero le loro forze liberamente nella vita, per modo che fosse più facile far sorger tra loro l'ingegno capace di dar la stampa originale.

Non è qui il luogo di riassumere la storia dell'arte giapponese nè quella della lenta e graduale rivelazione delle semplici e sottili forme dell'estremo oriente agli occhi e alle menti europee, fino ad esercitare sull'arte occidentale

L. Robert: I mietitori della campagna Romana (incisione di P. Mercuri).

un' azione che è lungi dall' aver dato tutti i suoi risultati. Mentre alcuni dotti e alcuni raffinati inglesi e francesi si erano rivolti con straordinario interesse alla terra che appariva come un fantastico paesaggio di sogno, raccogliendo stoffe, ceramiche, bronzi, pitture, stampe, il pubblico rimaneva indifferente a questi tentativi. Non v' è chi non sappia quanto abbian fatto i Goncourt araldi, in Francia, dell'arte giapponese: ai loro studii brillanti e pro-

fondi seguì il trattato di Louis Gonse, l'Inghilterra ebbe l'opera interessantissima di William Anderson *The pictorial arts in Japan*, la Germania fornì il suo contributo col libro del Brinckmann *Kunst und Handwerk in Japan* e

Utamaro: Sul Sumidagava.

col classico *Japanischen Formenschatz* edito a cura del Bing. Si tennero varie esposizioni nelle quali a poco a poco, frammentariamente, potè rivelarsi al pubblico intelligente quest'arte e questa civiltà conosciute da pochi amatori.

Tali mostre vennero a mano a mano facendosi più compiute; quella che nella primavera del 1890 si tenne a Parigi alla scuola di Belle Arti rappresentava in modo quasi perfetto lo svolgimento storico della stampa d' arte al Giappone e gli organizzatori della indovinatissima mostra poterono esser lieti del buon successo ottenuto.

L' incisione originale comincia al Giappone col morir del seicento e i documenti se ne trovano in libri anonimi illustrati in nero: ancora in nero, contorni leggeri e mezze ombre unite, nelle pagine tracciate da Hishikawa Moronobu. Certo tali stampe dovevano esser segnate in modo da favorirne poi la coloritura a mano. Nella prima parte del secolo decimottavo la stampa a colori prende a germogliare rapidamente e con bella fioritura si svolge sino alla metà del nostro secolo in cui si perde con la morte di Utamaro (1806) e di Hokusai (1846). Ora di tale evoluzione era facile rendersi conto osservando attentamente la mostra parigina, seguendo il dotto catalogo ragionato redatto dal Bing; dalle prime origini sotto l'influenza immediata dell'arte chinese, sino all'ultima pagina della *Mangua* tracciata dalla mano, sicura ancora, dell'ottuagenario Hokusai. L'arte giapponese quando si libera dall'in-

fluenza chinese è un'arte essenzialmente verista ed è curioso citare un passo del *Gwa-soku* scritto da Shiuzan nel 1777 in cui si giudica in tal modo il verismo: « Vi è fra le pitture una specie detta naturalista, *sha-sai*, che crede conveniente che fiori, erbe, pesci insetti uguaglino la natura. È uno stile particolare e certo non da disprezzarsi ma poichè intende solo a mostrar le forme delle cose senza osservare le regole dell' arte è soltanto un luogo comune e non può sollevare alcuna pretesa di buon gusto. Nei tempi antichi per le figure era tenuto in gran conto lo studio dell'arte del disegno di contorno e le leggi del buon gusto senza una penosa imitazione delle forme naturali ».

La parola del buon critico giapponese ha molto sapor d'accademia, nè valse ad arrestar la corrente per cui s'eran messi pittori e incisori. Qual' è il carattere generale per cui si contrassegnano queste aggraziate stampe orientali specie nel nostro secolo? Lo diremo con la parola smagliante del Geffroy: « Al di fuori di differenze individuali un carattere generale colpisce gli occhi e lo spirito; e forse tutto il disegno dei disegnatori giapponesi si riassume in questo fatto, che i tratti con cui rappresentan gli oggetti non riproducon mai altro che l'essenziale di ogni cosa. La sporgenza di un promontorio, il margine d'una riviera; un profilo di montagne fan percorrere agli occhi paesaggi immensi dai primi piani molto precisi fino agli orizzonti lontani. Un'ondata fa pensare a tutto il mare; la prua d' una barca, in una vignetta di due pollici di larghezza, suggerisce il movimento. Così, per rappresentare gli esseri, han saputo trovar le linee che riassumono il movimento e si son limitati, spesso a notare il posto d'uno o due muscoli. Di continuo hanno scelto, di continuo hanno trovato il particolare significativo, quello che è incaricato di rappresentar gli altri. Son giunti, logicamente, a indovinar la bruma dell'aria, la spuma delle onde, han saputo chiudere il corpo umano in una sola linea ondulata ».

Hokusai: Frontispizio della « Mangua », 9.° volume.

Nessuno degli incisori giapponesi ha meritato questa definizione come Hokusai, nel quale pertanto oltre la personalità propria si afferma spiccato questo carattere peculiare dell'arte nell'estremo oriente.

Edmondo de Goncourt in quella miniera di osservazioni artistiche che è la *Maison d'un artiste* dice di Hokusai: « Quest'uomo ha il genio del disegno di primo getto, la capacità unica di racchiudere, in una linea tracciata cor-

rendo, la vita d'un movimento umano o animalesco, la fisonomia d'una cosa animata ».

« Come Utamaro, fiorito nel settecento, sembra riassumere nella ricca opera sua lo spirito del secolo passato, e tutti gli aspetti della grazia muliebre che egli ha saputo cogliere e fissare nei disegni leggiadri, cosí Hokusai impersona la stampa giapponese del nostro secolo e rispecchia, nelle innumerevoli pagine da lui tracciate, la vita intera del popolo in tutte le classi sociali, in tutte le svariate loro occupazioni. L' attività sua è stata meravigliosa come insegnante di disegno, come inventore di manifesti, come illustratore di libri, pei quali sembrava che il fondo della sua fantasia, la sua capacità d'osservazione possedessero tesori inesauribili. Predecessori e contemporanei Korin, Moronobu, Motonobu, Kunyoshi, Massayoshi, Kiyonaga, Hiroshigè rimangon tutti al di sotto di lui. I loro gruppi, le loro scenette, le loro evocazioni del lontano Fusiyama, delle riviere leggiadre, i loro interni del Yoshiwara o delle casette familiari, impallidiscono al confronto dello svolgimento mirabile che il panorama del paese, un panorama animato da centinaia e centinaia di figurine vivaci, spigliate, che parlan col gesto, con lo sguardo, con l'attitudine, assume nelle pagine della *Mangua*. Raramente furono accoppiati in un artista il dono di una minuta analisi e quello di una rapida sintesi efficace come in Hokusai: alla sua opera si potrebbero apporre come motto queste parole del Rénan: « Non bisogna guardare nè troppo da vicino nè troppo da lontano ».

Hokusai: Illustrazione della « Mangua »

Voi falsate ugualmente la visione del vostro occhio sia che mettiate l'oggetto sotto gli occhi vostri, sia che lo poniate fuori della vostra portata. Perchè una cosa è effimera non perciò è vana. Tutto è effimero; ma l'effimero è qualche volta divino ». Il maestro giapponese ha sorpreso nelle sue figure questo effimero, questo segreto della vita che sfugge ogni giorno e ogni giorno si rinnuova: sfogliando la voluminosa raccolta non sembra di guardar delle stampe, ma di affacciarsi ad una finestra e guardar giù per le vie dove la folla è affaccendata in movimento, ma non si che si perda d'occhio ogni individuo, ogni gruppo, ogni caratteristica.

La *Mangua*, l'opera capitale di Hokusai, ebbe a quanto racconta Edmondo de Goncourt questa origine: il pittore, collaboratore del romanziere Bakin, per la parte illustrativa compose, per adornar le pagine d' un suo romanzo

fantastico, disegni tanto leggiadri che la fama delle figure superò quella del testo; il pittore vinse nel buon successo il letterato; questi ascritto all' irritabile *genus* trovò modo d' attaccar lite con Hokusai. I due interruppero la collaborazione; ma il pittore volendo far vedere che la ragione era da parte sua cominciò, quasi scherzando, a tracciar disegni su disegni senz'altro nesso che la perfetta bellezza loro, preparando, così, interi volumi che dovevano esser acquistati dal pubblico come romanzi. Usciron così a varie riprese dal 1812 al 1834 dodici albums dovuti alla matita del fecondo pittore: nel 1849, pochi mesi dopo la morte di lui, fu pubblicato il tredicesimo fascicolo ed altri due ne vennero alla luce in quest'ultimo trentennio che raccoglievano molti schizzi e impressioni tracciate da Hokusai.

Come descriverle queste pagine smaglianti che han tutto il brio d' un abbozzo improvviso, e tutta la profondità di osservazione di uno studio più e più volte tentato? Qua ridda allegramente una folla infantile: più in là gli attori e i funamboli drizzano i loro cavalletti e fanno capitomboli o recitano innanzi al pubblico attonito. Ecco le *mousmé* civettuole intente ad abbigliarsi: più in là attendono ai lavori della casa, ora si rincorrono per le pagine tutti i venditori ambulanti, tutti i professionisti girovaghi, passano nel variato caleidoscopio, i tipi popolari consacrati dalla leggenda, i mostri più strani imaginati dalla fantasia dei novellieri e paesaggi strani, case dall'architettura bizzarra: rami d' albero, fiori, frutti, animali. I motivi si rinnovan di continuo e di continuo han la stessa grazia la stessa semplicità d' espressione.

G. Doré: Un povero della Sierra-Nevada. (da « Un viaggio in Ispagna »).

Se in un fascicolo si svolsero a diecine i paesaggi, eccone un altro in cui ginnasti e schermitori si alternano nelle loro più caratteristiche pose: ora lo studio attento si rivolge alle persone grasse ora alle magre, ora i corpi umani subiscono i contorcimenti delle più indovinate caricature. Ogni pagina vi colpisce con qualche cosa di nuovo e vi attrae con qualche cosa di intimo, di familiare, di già conosciuto.... È l'arte, è la personalità seducente del pittore orientale.

Nei musei d' Europa frattanto si raccoglievano con ogni cura esemplari di antichi maestri della stampa d'arte, le collezioni private venivan curate con singolare passione e le calcografie istituite dai vari stati si adoperavano a che gli artefici non venissero a difettare, e qualche volta amatori intelligenti e editori coraggiosi contribuivano con qualche pubblicazione a mantener vivo il sentimento di simpatia verso l'imagine.

Non poco deve la stampa artistica al giornale illustrato: i periodici sentirono il bisogno di commentar col disegno l' avvenimento più importante, il personaggio illustre e dalle rozze incisioni in legno che anche dopo il

G. Doré: Una festa d'Alcoy (da « Un viaggio in Ispagna »).

cinquanta documentavano le effemeridi alle stampe finissime che oggi adornano le pagine delle rassegne speciali d'arte vi sarebbe da scrivere un notevole capitolo di storia dell'arte dell'incisione. Se nella maggior parte dei casi l' illustrazione del giornale, specie nei primordii, fu affidata a disegnatori poco esperti, accadde non di rado che pittori saliti poi in eccellenza fossero costretti dalla necessità a far le prime armi nella stampa illustrata periodica, per modo che quei loro saggi giovanili furon poi ricercati come prezioso indizio nello sviluppo della tempra artistica loro. Non mancarono artisti eccellenti che dedicarono quasi esclusivamente l'opera loro all'illustrazione del giornale o del libro: tra questi raggiunse una fama mondiale Gustavo Doré. I disegni di lui sono così familiari e così popolari che occorre a pena rammentarli; il suo nome è congiunto a quello delle più grandi opere dello spirito. Dalla Bibbia alla Divina Commedia, dal Don Chisciotte all'Orlando Furioso, da Rabelais ai Racconti delle fate, da La Fontaine al Balzac, il disegnatore ha percorso tutti i dominii del soprannaturale e del fantastico, non curando affatto la realtà, compiacendosi anzi di sacrificarla in ogni occasione a profitto del pittoresco. Il pittore parve non accorgersi di tanta modernità che andava attorniandolo e rifugiato nel suo ideale, in compagnia degli eletti spiriti di cui si è fatto il commentatore, ha creato centinaia di quadri dai

quali apparisce chiara la squisita tempra intellettuale che ha delle cose una visione più letteraria che reale. Pregio o difetto? In questo specialissimo caso è difficile pronunziarsi: perchè il commento appare sempre per quanto poco profondo, geniale e brillante. Certo gli sfondi dei quadri son troppo scenografici, gli effetti di luce troppo cercati si ripetono spesso e non si rinnovan quasi mai; certo l' esattezza anatomica si perde in una confusione di ghirigori bizzarri, nei quali si è scapricciata la matita o la penna; certo le figure si somigliano tra loro molto e l'eleganza o la ruvidezza delle linee valgono a fermare pochi tipi che tornano nelle pagine con le acconciature più varie, e si riconoscono sempre come si riconosce un artista malgrado l'abile truccatura: certo un berretto spagnuolo, un cappello da moschettiere un elmo, un velo, contribuiscono gran fatto all' espressione dei volti. Ma l' insieme della composizione è così signorile, così capriccioso e garbato che malgrado questi difetti che facilmente si osservano, l'artista riman vittorioso e il suo quadro è un piacevole commento alla strofa alata del poeta, alla prosa birichina del novelliere.

Dalla folla dei mediocri illustratori del libro mi sembra si sollevi alquanto il Bertall, un altro dei disegnatori che adesso ci sembrano un po' *vieillots* e piacquero alla nostra infanzia commentando le fantastiche novelle di Hoffmann, i capolavori del Dickens, e fiabe e leggende per il mondo piccino. Nel tratto, nello scherzar compiacente delle linee si potrebbe trovar qualche somiglianza tra il Bertall e il Dorè sebbene questi abbia ideato quadri e quello semplici vignette: i tipi, non molto varii, hanno grande felicità di espressione, una grazia speciale le figure delle donne e dei bambini: i costumi poi sono singolarmente curati dal Bertall e rimangono documento preciso delle mode dell'epoca.

Bertall: L'educazione paterna (incisione in legno).

L' illustrazione per i bambini mi porta ad accennar qui appena a stampe veramente artistiche che l' arte inglese ha più recentemente prodotto. Alla schiera brillante dei caricaturisti del suo paese si collega Randolph Caldecott che ha composto per gran diletto dei bambini una quantità di storielle comiche con tanto umorismo con trovate così improvvise da accordargli un posto non indegno tra gli artisti della stampa. Sfogliando *The house that Jack Built*, *The farmer's Boy*, *Sing a Song for six pence*, ecc. l'ilarità chiassosa e spontanea dei piccini si comunica anche ai grandi e la varietà dei tipi, il caratteristico brio con cui son ritratti gli animali, la semplicità di linee che evocano il paesaggio lontano, contribuiscono a lasciar nella memoria una

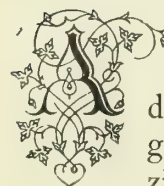
festevole impressione. Kate Greenaway ha creato un genere particolare e stabilito un tipo che è sempre in voga disegnando per calendarii, cartoline, carte d'invito e per albums a serie come *Mother Goose*, *Under the Window*, *A day in a child's life*, i bambini più graziosi che possano imaginarsi. Certo la attraente ingenuità di quelle figurine è frutto della più raffinata ricerca, certo le scenette non hanno grande varietà di motivi: ma sorprende la grazia delicata dei particolari, la poesia tutta infantile che hanno queste minuzie, in cui l'arte sorride col sorriso buono d'una sorella maggiore che è tornata un momento bambina per trastullarsi coi piccini.

Bertall: L'educazione materna (incisione in legno).

Tra molti imitatori del tipo creato dalla Greenaway riuscì a formare scene indovinatissime con gusto e carattere francese Boutet de Monvel le cui *rondes* di fanciulli in Bretagna son diventate a buon dritto celebri. Alla stampa d'arte per bambini si ricongiunge il nome di Walter Crane che udremo sempre pronunziare quando si tratti del moderno rinascimento dell' arte inglese. Chi non conosce oggi le semplici e poetiche vignette di cui il pittore, ancor giovine, adornava *Flora's Feast*, *Grimmis Household Stories*, *Spenser's Faerie Queene* e via dicendo? Chi non ama quelle fate, quelle damine, quei cavalieri, quei draghi, che paion levarsi da qualche antico libro rozzamente inciso e vecchie di secoli, ringiovanire d' un tratto pel miracolo eterno dell'arte? Tra le grigie nebbie della vecchia Inghilterra ove san trovare tutto ciò che può abbellire e render più cara la casa cominciò a fiorire una leggiadra pubblicazione di arte insieme alle prime nevi e alle roselline delicate del Decembre. Voglio accennare ai *Christmas Numbers*, ai *Numeri del natale* che si fecero a poco a poco strada anche nel continente e sotto il sorriso luminoso del cielo meridionale hanno saputo arricchirsi di colori vivaci di insolito brio: i giornali illustrati più diffusi, hanno voluto porgere con forma squisita il loro saluto ai lettori, gli editori vollero affermare la loro superiorità artistica e mantener viva la concorrenza e così il *Christmas Number* del *Graphic*, dell'*Illustrated London News* dell'*Ueber Land und Meer* dell'*Illustration* della nostra *Illustrazione*, il *Figaro*, il *Noël pour tous* hanno preso ad ogni fine d'autunno il loro volo festante formando un coro giulivo attorno all'anno nascituro. Poeti e novellieri pittori e compositori di musica, viaggiatori in terre nuove e lontane si sono posti insieme per unire in felice accordo una gioconda novella a un' affettuosa e leggiadra poesia, una pittura vivace, un disegno elegante all'ondata sonora e carezzevole di una fantasia musicale. Più spesso

accompagnati da cromolitografie, non di rado questi numeri unici portavano assieme al loro anche belle acqueforti, incisioni e litografie che stanno a dimostrare come la tradizione non si perdesse. Degne di nota sono quasi sempre le copertine in tali raccolte artistiche dalle quali a poco a poco doveva svolgersi la forma affatto moderna del manifesto illustrato: così quelle del *Paris Noël* sono preziosi documenti del gusto decorativo: la stampa riproduce sempre nel centro un quadretto all'acquarello in cui sorride una figurina di donna: il quadretto è incorniciato leggiadramente da fiori segnati a contorno, sottilmente, con l'inchiostro di china e appena sbozzati con tinte pallide; il fondo, chiaro. Ora, nel quadretto una elegante parigina del nostro tempo in abito da casa dispone sopra un piccolo tavolino stile Luigi XVI un mucchio di fiori vivaci; all'intorno corrono intrecciati rami di geranio... Ora una vispa cameriera che si traveste da dama del secolo XVIII atteggia al riso le piccole labbra, mentre adatta allo snello piedino la scarpetta di raso grigio e alla gaia figurina fa corona un florido ramo di camelie variegate.

Un'altra forma di raccolta che sarà ricercata con interesse per lo studio della stampa d'arte nel secolo XIX è quella dei *numeri unici* in cui gli artisti migliori riuniti il più delle volte dallo scopo benefico, trattarono compiacentemente il bulino, la matita o gli acidi, in gusto si disegni, in abbozzi franchi e schietti capaci di rivelar l'indole o il capriccio loro in maniera geniale. Dal celebre *Paris-Murcie*, sino al più recente di questi vi sarebbe da raccogliere una bibliografia artistica e varia.

Anche in questo periodo dunque il bisogno della stampa d'arte è stato sentito nella cultura e nella vita europea; ed è variata soltanto la forma di soddisfarlo.

Fregio decorativo di R. Galli.

III.

La stampa d'arte alla fine dell' ottocento.

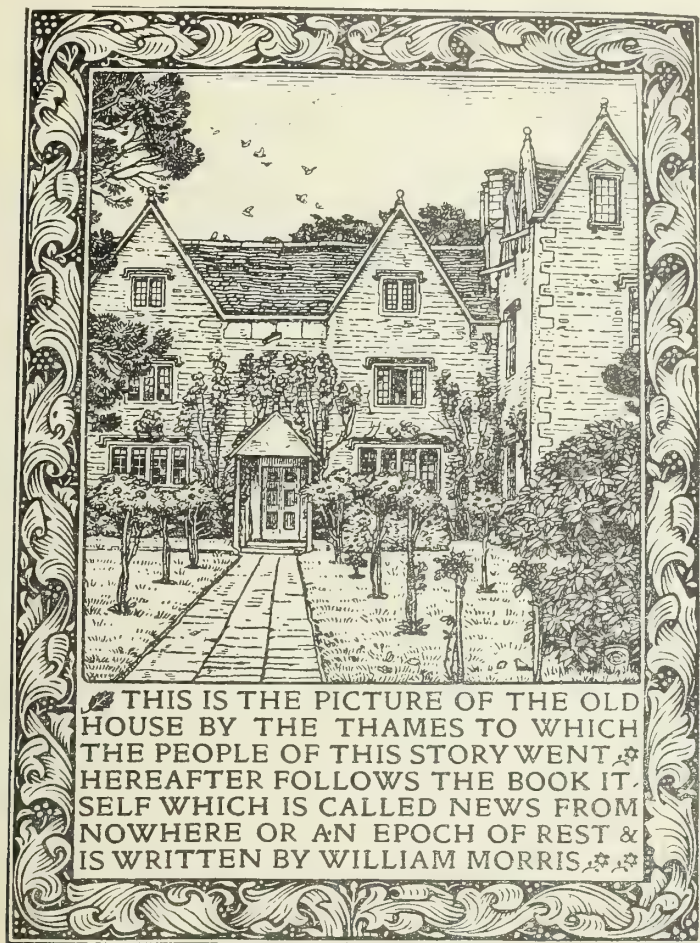
Riflesso delle tendenze già accennate nelle arti maggiori — Prerafaelismo, verismo, arte orientale, imrpessionismo, *secessione* — Il centenario della litografia — Principali artisti inglesi e americani — La litografia e l'acquaforte in Germania ed Austria — L' incisione olandese — Più notevoli artisti di Francia — Cultori della stampa in Italia.

Abbiamo accennato così, sommariamente, allo sviluppo della stampa artistica nel nostro secolo sino al momento in cui il progresso dei mezzi fotomeccanici fece sì che per la produzione corrente dei giornali e dei libri illustrati si preferisse valersi della fotografia anzichè della incisione per ritrarre integralmente disegni, schizzi e pittura. L'eliotipia con i suoi più svariati processi parve il miglior metodo per la traduzione e la diffusione; tanto piacquero tali specie di stampe che molti pittori, si compiacquero di porre a contributo la fotografia per dare al pubblico senza l'intermediario incisore la diretta impressione delle opere loro. Il sussidio della fotografia diretta parve a qualche editore di libri illustrati il miglior comento al testo; ma i tentativi sin qui fatti non sono stati coronati da buon successo. Se può riuscire attraente come ornamento d'una pagina un bello studio di testa, o qualche artistica veduta di paese, le scene a più personaggi apparvero sempre poco piacevoli, il gruppo ebbe sempre la rigidità della posa fotografica e parve mancar di naturalezza.

Ma non bisogna perciò credere che la stampa coi suoi variati procedimenti andasse intanto a perdere della sua importanza: il dominio di lei divenne meno esteso, ma più aristocratico; se appunto per la produzione corrente fu limitata la sua diffusione, non mancarono artisti che, dedicandovisi specialmente svolsero la loro personalità in questo campo unendo alla disposizione felice del loro ingegno nuove e raffinate capacità tecniche.

Così come le braccia esili e pur floride si staccano dal tronco annoso e rude e mentre questo s'abbarbica ancor forte alla terra i rami più giovinetti cercano in alto l'aria e la luce, così le arti minori germogliano spontaneamente dalle maggiori; quelle seguono l'evoluzione e la sorte di queste.

La stampa artistica d'oggi rispecchia le varie tendenze che nella seconda metà del secolo si affermarono nella pittura. Quindi i lineamenti più caratteristici della stampa cui si son rivolti con simpatia novissima nell' ultimo

ventennio artisti e pubblico si rintracciano nelle scuole, nelle formule, nei fatti che già in un altro campo hanno trionfato. Il verbo proclamato da John Ruskin ha ottenuto la vittoria con lenta e sicura conquista. Da una delle prime acqueforti prerafaelite del Millais (1849) all' ultimo cartellone di Ethel Reed quanto cammino! Ma osservate il foglietto ingiallito in

Disegno di W. Morris.

cui l'esile figura femminile sta nel giardino presso il roseto in fiore, con la lontana prospettiva degli alberi solitarii serbato accuratamente nella cartella di un amatore e il manifesto nuovo fiammante che a quest'ora sarà affisso a centinaia di copie nelle *avenues* di Nuova-York e l'aria di famiglia che si legge nel volto dell'ultimo nato e del vecchio cadente vi apparirà chiara. Le nostre eleganze quattrocentesche son tornate a rivivere; e quando non furono o goffamente interpretate o inconsciamente parodiate ma s' accoppiarono in qualche privilegiato temperamento con un senso profondo dell'ora presente, la signorilità artistica dell'opera fu compiuta. Dall'estremo oriente, lo abbiamo notato, centinaia di pagine, schiusero agli occhi che sapevan vedere, copia di tesori leggiadri. novità di atteggiamenti, semplicità di forma, evidenza di espressione con tratti sommarii, abilità straordinaria nel disporre i gruppi, e

soprattutto un gusto squisito di decorazione che trae una grazia speciale dalla mancanza di simmetria, che parte dal reale per giungere al sogno. Intanto gli impressionisti domandavano che nelle tele palpitasse la luce che la indeterminata tristezza d'un tramonto, che la vaga letizia d' un'alba, lo splendore abbagliante del meriggio, che tutta la grazia profonda delle cose effimere potesse esser suggerita dal quadro.

W. Crane. — Frontispizio del « Queen-Summer ».

Un alito di giovinezza si diffondeva per tutta la Germania: ciò che gli *Stürmer und Dränger* del secolo XVIII, ciò che la *Jüngst-Deutschland* di questo secolo domandava nella letteratura, la libertà, fu reclamato ad alta voce dai pittori contro le accademie. Lo *Schlagwort*, la parola di guerra fu *Secession*: e i *secessionisti* di Monaco contarono ben presto gruppi consimili al loro in tutti i centri artistici di Germania. Varie le tendenze, secondo i varii cenacoli: qua si ebbero fissi gli occhi alle seducenti imagini prerafaelite, là l'impressionismo fiorì ritraendo volti e paesi alemanni, i decoratori si ispirarono talvolta alle forme giapponesi tal' altra manifestarono una certa pesantezza e una ricerca troppo visibile dell' originalità a oltranza che non va sempre alla pari col buon gusto; altri, con maggiore accorgimento tornarono a studiare antichi maestri. Tutti furono e sono animati da desiderio ardente di novità e da un sincero amore dell'arte.

Il sorgere e il fiorire di varie rassegne artistiche favorì il rinnovamento della stampa; la litografia tornò in onore e Senefelder fu festeggiato pel centenario della invenzione con mostre, monografie, come non avrebbe mai sognato. Tra le altre riuscì molto importante la mostra parigina inaugurata il 1.° maggio 1895 nella galleria Rapp. Dagli incunaboli per così dire, delle lastre del duca di Montpensier, del Lyenne, del Lasteyrie si poteva seguir lo svolgimento della litografia sino alle creazioni ultime di Odilon Redon e Fantin Latour. L'incisione in legno, prima per una specie di dilettantismo estetico, poi, come vedremo, con eccellenti risultati pratici ebbe cultori appassionati: l'incisione ad acquaforte, ed innumerevoli nuovi procedimenti ebbero il loro posto in modo da figurar degnamente nelle mostre d'arte.

Frontispizio dei *Sonetti e Poemi Lirici* di D. G. Rossetti, disegnato da W. Morris.

E vediamo adesso brevemente le condizioni della stampa nel paese dove sin dalla fine del secolo scorso essa ha fondato il suo privilegiato dominio e dove le sue sorti sono state rialzate da artisti eccellenti, da amatori e collezionisti intelligenti, da mostre frequenti nella *Dudley Galery* nel *British Mu-*

seum, che hanno dato al pubblico modo di prendervi interesse Tra queste notevoli per ogni riguardo quella organizzata nell'anno corrente da Cecil Burns alla *South London Art Gallery* in guisa da rappresentare cronologicamente lo sviluppo della stampa in legno ed acciaio. Fu grande fortuna per l'Inghilterra che i migliori pittori del nostro tempo non isdegnassero di farsi illustratori del libro e della rassegna. Da Millais illustratore per l'*Once a Week*, interprete geniale del poema di Meredith la *Corona d'Amore*, commentatore delicato delle liriche del Tennyson, compositore di bei quadri per

Otto Greiner. — La danza.

le *Parabole di Nostro Signore*, per le novelle del Thackeray, a Leighton di cui tra molte illustrazioni primeggiano quelle per la *Bibbia* di Dalziel e per la *Romola* di Giorgio Elliot: sino ai modernissimi come Brangwyn che combatte le prime battaglie nell'*Idler* e nel *Graphic* e su su mentre cresce in fama come pittore non sa abbandonare la stampa illustrativa e galoppa in piena fantasia col *Don Chisciotte*, soggetto inesauribile, colle *Mille e una Notte*, coi romanzi di Walter Scott. Intanto per opera di William Morris il libro viene esteticamente rigenerato; si curano in singolar modo la carta i caratteri, i fregi, la tiratura, le incisioni, la *Kelmscott Press* manda pel mondo artistico i suoi gioielli tipografici; Burne Jones stesso si compiace nella illustrazione delle *Novelle di Canterbury*, commentando il poeta medievale con specialissima grazia. E su la pagina, lungo l'ampio margine, la matita elegante e sapiente del Morris stesso traccia garbati meandri del miglior gusto fiorentino, simili a quelli che il Brackett altro gentile illustratore, compone per *The Dial* la rassegna, saltuaria, che con fine senso d'arte pubblicano Ricketts e Shannon. Se il Morris appunto impersona l'odierno rinascimento dell'arte decorativa inglese, in Walter Crane, scolaro di Guglielmo Giacomo Linton uno di quegli artefici accorti che

han riportato in fama l'incisione in legno, si afferma il rinnovamento della stampa propriamente detta. Abbiamo già veduto come egli ideasse aggraziate figure per la letteratura delle fiabe, occorre ora, sebbene nel modo più sommario, accennare alla meravigliosa attività sua. Nato a Liverpool verso il cinquanta, Walter Crane ebbe fin da fanciullo una predilezione grandissima per il disegno: la lettura dei *Modern Painters* del Ruskin valse a svegliar maggiormente questa passione; l'osservazione attenta degli albi giapponesi, un viaggio in Italia ove gli si rivelarono le bellezze dei primitivi, contribuirono alla formazione della sua indole artistica all' affermazione di una vigorosa personalità che non iscende mai alla cifra. Sia ch' egli prepari disegni per carte da parato, per arazzi, per manifesti *réclame*, per vetrate a colori, che modelli o dipinga, manifesta sempre un gran sentimento d' arte fondato direttamente sulla natura, avendo una disposizione speciale fortunatissima a coglierne e renderne gli aspetti più belli, più aggraziati più espressivi. Le sue figure stilizzate, nella rigidità quasi geometrica della linea non perdono nulla in vivacità, acquistano anzi una espressione nuova di gentilezza e di signorilità. Il libro di Walter Crane su le prime nozioni del disegno mostra l'eccellenza della sua didattica, ond'è che con molta sodisfazione degli intelligenti fu posto a dirigere sin dal 1898 la scuola d'Arti e Mestieri di Manchester: le sue illustrazioni son ora diventate popolari e care in Inghilterra e dovunque si ha intelletto d'arte. Quanta finezza nei disegni semplici con poche ombre! I tipi sono schiettamente inglesi; i volti feminili hanno la delicatezza dei tipi ideali della beltà britannica, i corpi virili la forza agile propria degli inglesi: e attorno alle figure il fregio decorativo aggruppa con bella maniera, animali, putti, emblemi, caratteri ora antichi, ora moderni, ora capricciosi. La testata di una pagina ora si prolunga sino in fondo al margine, ora il disegno taglia bizzarramente il testo, ma la linea è sempre sobria e sicura. Talvolta sembra

Marianna Fiedler. — « Baccante ».

sfogliare un libro illustrato da qualcheduno dei primi ingenui incisori in legno, ma la reminiscenza non è plagio; il concetto si è ammodernato e l'espressione è sincera.

Mischiando felicemente lo studio dei prerafaeliti alla penetrazione intelligente dello spirito d'arte dei giapponesi, Aubrey Beardsley, mancato giovanissimo ai vivi, tracciò i disegni più originali e attraenti che abbiano illustrato *La Morte d'Arturo.* L'artista aveva appena diciott'anni quando compose queste trecento stampe e la sicurezza del tratto, la ricchezza di fantasia erano già sorprendenti; più vicine all'arte dell'estremo oriente furono le illustrazioni per la *Salomè*, pel *Libro Giallo*, in cui le figure hanno uno straordinario senso macabro pur rasentando qualche volta la caricatura: e animate sempre da una certa grazia fragile che le fa riconoscere tra mille.

Molti buoni artisti si potrebbero ricordare che si provarono felicemente all'acqua forte; tra gli altri E. I. Poynter che ne fece di bellissime: ma non si può tralasciare di ricordare Hubert Herkomer, uno dei pittori più illustri del nostro tempo, cui la versatilità di ingegno dà modo di riuscire nei campi più differenti. Ritrattista insigne egli ha trovato una maniera nuova di stampa che partecipa della pittura e della incisione, se ne videro bei saggi a Venezia nel 1897. Egli dipinge con tinta nera su di una lastra levigata, mentre il lavoro è ancor fresco lo sparge di una polvere da lui composta: galvanizza la lastra e di questa si vale poi per la tiratura di stampe che han tutta la freschezza d'impressione di un abbozzo e il finito di un'acquaforte accuratissima.

Hans Thoma. — Il violinista.

Anche la litografia è coltivata onorevolmente in Inghilterra. E le rassegne come lo *Studio*, *The Artist*, *Magazine of Art* pubblicano spesso notevoli saggi. Joseph Pennell tratta felicemente il paese e l' architettura, C. H. Shannon è maestro per la tecnica: Watson Short, Rothenstein sono artisti notevolissimi. In Inghilterra però non ha ancora molto favore la litografia a colori e per questo riguardo la produzione rimane inferiore a quella dei tedeschi e dei francesi che con due o tre tirature al massimo ottengono effetti brillantissimi quasi avessero a loro disposizione una tavolozza compiuta.

La fisonomia di J. M. Neill Wisthler nota ed amata da quanti pregiano le forme più nobili dell'arte, meriterebbe di esser determinata qui meno frettolosamente. L'insigne artista americano porta nell' incisione all' acquaforte le qualità eccellenti affinate da lungo studio che ne formano un pittore unico. Le figure che escon dall' ombra , e sembran venir fuori alla luce, alla vita , hanno veramente quell'espressione indefinibile, che solo i grandi maestri sanno imprimere. La visione evocata dal Wisthler costringe a seguirlo nel magico cerchio che essa suggerisce ; sembra di dover tener dietro al pensiero di quegli occhi intensamente rivelatori di anima a quel gesto a quell'attitudine che indicano un carattere.

Americana d'origine Mary Cassatt che vive a Parigi e prese parte a varie mostre del gruppo impressionista, trae per le sue acquatinte a colori, l'inspirazione dalle sfumate fantasie de' maestri giapponesi. Altri disegnatori americani pregevoli sono il Platt e il Pennel già ricordato.

Diciamo adesso, brevemente, di alcuni artisti della stampa in Germania.

Giuseppe Sattler da Schrobenhausen nell' alta Baviera, sembra un contemporaneo del Dürer per la scelta dei soggetti, per la franca e spigliata esecuzione dei suoi intagli in legno. Certo egli ha saputo trasfondere in sè per una mirabile predisposizione e per un lungo studio amoroso e paziente molte delle peregrine qualità del Maestro. Il primo notevole lavoro di lui è quella *Rivolta dei contadini*, diventata presto famosa tra gli amatori di stampe.

Quelle selvaggie scene della vita nei borghi tedeschi del cinquecento, l'aggruppamento della folla minacciosa, l'intreccio bizzarro delle lunghe partigiane, le espressioni rudi e irate dei volti , gli atteggiamenti bellicosi formano in questa raccolta un assieme artisticamente pregevole.

La fantasia del Sattler, si compiacque poi di spaziare in un soggetto caro in singolar modo allo spirito popolare tedesco e la *Danza della Morte* che ha inspirato tante pagine di artefici del buon tempo antico è tornata a rivivere con sembianze schiettamente moderne nelle stampe del giovine artista bavarese. Le *Figure Alsaziane*, molti *ex libris*, *La Fonte* serie di imagini staccate in cui la matita del Sattler si sbizzarrisce evocando le forme più strane, animando i quadri con idee finamente umoristiche, rivelano fusi sempre in una grande novità di tempra altri diversi aspetti di questo artista di cui lo Hiatt, più volte ricordato, e il Melani tra noi hanno più specialmente trattato.

Gli ex-libris del Sattler mi porgono il destro di accennare a questa vignetta artistica che gli amatori del libro sogliono apporre come marca di proprietà ai loro volumi, e a cui con favore grandissimo si sono rivolti nuovamente gli artisti specialmente in Germania ed in Inghilterra. In Germania si pubblica una rassegna che li raccoglie e commenta con genialità.

I begli esempi lasciati dal secolo passato, sono per lo più araldici , ma intorno al soggetto del blasone vi è campo alla fantasia per ornamenti decorativi; i moderni traendo ispirazione da soggetti scientifici e letterarii hanno una varietà grandissima. I migliori disegnatori inglesi che abbiamo ricordato ne hanno composto di molto aggraziati.

La schiera dei litografi è oggi in Germania assai numerosa.

Greiner , scolaro di Klinger, sembra in qualche modo procedere anche

dal Menzel; alcune delle sue litografie condotte con singolare finezza come per esempio il *Giudizio di Paride* e *Ercole al Bivio* han proprio l'aria di accuratissime acqueforti. Il Greiner che si è dato principalmente allo studio della figura è eccellente nei ritratti, e in gruppi allegorici composti senza che sappiano d'accademia, come il *Corteggio di Baccanti*, e la *Danza antica di un uomo e due donne*: tra i ritratti, toccati alla brava, per modo che paiono schizzi è notevole quello di Siegfrid Wagner. Col Greiner deve essere ricordata Marianna Fiedler di Dresda che traccia in penna espressivi ritratti, incorniciati da bei motivi ornamentali.

Sascha Schneider. — L'anarchico.

Il Fischer di Dresda più noto per belle composizioni da cartellone è insieme all'Unger uno dei più validi collaboratori della rassegna d'arte trimestrale *Secession*; il Bantzer, il Baum, il Seidel e il Mediz vi pubblicano anche notevoli litografie di gusto moderno piene di sentimento e di stile. Anche il Lührig che presceglie soggetti di disegno tali da esprimere qualche idea socialista o democratica, con tratto violento e sicuro merita d'esser ricordato tra i promettenti artisti della giovane Germania.

Anche a Karlsruhe vi è un gruppo importante di pittori litografi, la cui produzione è collegata strettamente al moto di rinnovamento artistico che in questi ultimi anni si è manifestato in Germania.

Il *Karlsruher Künstlerbund* data dal 1896 e deve al conte Kalckreuth attualmente professore all'Accademia di Stuttgart la sua fondazione: i paesaggi di questo pittore risentono un poco l' imitazione del Millet. Carlos Grethe, con quattro o cinque tirature — giacchè gli artisti di Carlsruhe preferiscono la litografia in colori — raggiunge nelle sue marine bellissimi effetti pittorici. Friedrich Kallmorgen riesce a comporre mirabili studii di paese mentre Franz Hein disegna per le fiabe fantastiche gruppi graziosi e strani paesaggi pieni di sentimento poetico.

Hans von Wolkmann riesce meglio che in altre composizioni negli studii di paese largamente concepiti in modo da ridurre alla più semplice espressione

la varietà dei colori e delle forme dando risalto quasi esclusivamente ai motivi principali. Il Kampmann, il Matthies Masuren sono bravi paesisti.

L'album pubblicato nel 1897 dai pittori litografi amburghesi mostra in qual grado anche la grande città mercantile segua il moto moderno dell'arte. L'Illies, vi figura con un *Porto di Amburgo* assai ben riuscito, Eitner con una veduta dell'*Alser presso Wellingsbüttel* di un tono grigio che le dà qualche somiglianza con talune litografie del Wisthler, Julius von Ehren, Thomas Erbst, Schafer, Wohlers hanno contribuito all'album con notevoli composizioni. Una tavola che mi sembra molto ben riuscita è quella del Siebelist *All'aratro*.

Max Klinger. — Studio di testa.

Düsseldorf senz'avere una scuola speciale di litografia, va ricordata per i paesaggi del professore Jernberg, per le vedute romantiche di Von Wille.

A Francoforte vive Hans Thoma; assai pregiato come pittore ha aggiunto in questi ultimi anni alla fama procacciatasi col pennello quella ottenuta con l'incisione su pietra. Ritratti, scene, paesi argomenti mitologici formano il soggetto di molte, forse di troppe tavole. Il Thoma diventato un maestro nella tecnica pecca per eccesso di produzione, poichè la pietra per la maggior facilità di esecuzione gli offre il destro di dar subito forma alle mille svariate imagini che la contemplazione attenta del paesaggio tedesco, che il ricordo delle più svariate lettere suggeriscono alla fantasia sbrigliata del pittore; l'arte di lui non rientra in nessuna delle categorie stabilite non è emanazione diretta di nessuna scuola, ma rimane pur tuttavia nei suoi caratteri nella sua espressione essenzialmente tedesca. Osserviamo la bella litografia a bianco e nero *Passatempi cavallereschi*. Se lo sfondo, coi piccoli archi e l'immensità del cielo su cui si profilan rigidi ed alti i cipressi, se la piccola figurina femminile lontana e il formoso ignudo adolescente ricordano per qualche tratto indefinibile la maniera prerafaelita, ecco la possente figura del cavaliere armato di lancia e vestito di ferro che rude, quadrata, si impone a tutta la composizione e fa dominare l'accento teutonico: nell'algrafia (incisione su alluminio) *Il Seminatore*, l'uomo che col gesto largo gitta ai campi il grano non ha nessun carat-

tere particolare: ma tutto il paese attorno, la chiesuola lontana, il gruppo degli aratori, hanno quell'aspetto queto, bonario, quasi familiare ch' è proprio dei piccoli villaggi tedeschi. Se la litografia ha in Germania tanti cultori, le altre specie di stampe non vengono tralasciate. Max Liebermann porta nell' acqua forte tutta la sincerità ed il vigore che han levato alta la fama delle sue tele. Friedrich von Schennis chiede a soggetti mitologici ed a vedute romane l'inspirazione per acqueforti pregevoli. Ottimi artisti sono Karl Koepping e il Leistikoff; a Max Hate, berlinese, è dovuta una bella acquaforte del quadro di Barabino *Colombo a Salamanca* così come al bulino del Trossin il rame che riproduce la *Veneziana* di G. Savoldo. Di Max Klinger, non si contan più le lastre finissime dall'accento schiettamente personale ed energico così da sembrare ai giovani artisti un affascinante modello. Lo Hirzel, il Graf, l'Illies, il Kaiser, il Pietschmann, il Mueller, Carlotta Popert, ecco altri nomi di artisti tedeschi della Stampa.

Quanto all'Austria se si tratta di litografie. I litografi viennesi mostrano di esser tutti all'altezza del *nouveau jeu* e saggi molto espressivi della loro geniale maniera di trattar la lastra di pietra si hanno nella giovanile rassegna d'arte, *Ver Sacrum* organo, non occorre dirlo, della *Secessione* viennese: intanto gli incisori continuano lodevolmente nella maniera loro e le stampe sono accolte annualmente al *Künstlerhaus* in cui di volta in volta si poterono ammirare i lavori di F. Schirnböck di W. Woernle, di J. Sonnenleiter, le acqueforti di V. Jasper dal Rubens e originali; quelle di Klaus, che tra l'altro riprodussero gli animali del pittore Pausinger, i fini *legni* di F. W. Bader, e i bei ritratti originali e *tradotti* di Ludwig Michalek.

Hans Thoma. — Ritratto di un contadino.

Ho già accennato al decano della pittura olandese ricordando la sua mostra individuale nella ventunesima esposizione del *Künstlerhaus* viennese. Sebbene quella mostra contenesse molte opere pregevoli la sala Israels attirava maggiormente il pubblico e s'imponeva all'ammirazione affermando la vigorosa originalissima personalità dell'artista, sentendo con lui la profonda e spontanea pietà umana che inspira le sue tele.

V'erano in quella sala alcuni dei quadri più celebrati che corsero trionfalmente per l'Europa, e alcune delle acqueforti bellissime. L'Israels si ricollega pertanto al risorgimento di questa sorta d'incisione la cui tradizione no-

bilissima, dall'apogeo toccato nel seicento col Rembrandt si era andata a perder miseramente sul cominciare di questo secolo. Al Weissenbruch paesista spetta il merito d'aver iniziato il movimento che fu subito seguito dai fratelli Mauve e dall'Israels. Tra le molte incisioni dell'eccellente pittore rammento quelle osservate appunto al Künstlerhaus nel 1891: *Il Fumatore*, *La consolazione della nonna* finissime nel tocco, felici nell'espressione. Varii quadri dell'Israels furono riprodotti all'acquaforte da Wilm Steelink, in modo pregevole; rammento: *Solo al mondo*, *Il figlio d'un vecchio popolo*, *I vicini*.

Hans von Volkmann. — Bimbi che giuocano.

Idea assai chiara delle condizioni dell'acquaforte in Olanda potè formarsi il visitatore della seconda mostra veneziana. La interessante raccolta ordinata da Philip Zilcken mostrava nella ricchezza e varietà sua tutta l'importanza di quest'arte. Dalle incisioni dello Storm de s' Gravesande, alle delicate fantasie del Matthys-Maris l'interprete intelligente del *Seminatore* di Millet dagli studii orientali del Bauer ai ritratti del Vett, le imagini evocate da questi acquafortisti s' imprimono nella memoria con singolare efficacia; ma un fascino specialissimo emana dalle vedute di paesaggio dello Zilcken, del de Zwart, del Koster, di Graadt van Roggen, di Mesdag, di Van der Valk. Essi esprimono con linguaggio pittoresco, preciso, grazioso, l'amore profondo del luogo natale: e sanno rendere in una pagina breve, concisa, tutto l'incanto provato contemplando con occhi d'artista e d'innamorato qualche angolo della vecchia patria, e sanno comunicar tale incanto a chi voglia legger con loro. Willem Witsen invece si inspira volentieri anche dalle nebbie inglesi e ritrae aspetti di Londra moderna.

Van Hoytema olandese compone aggraziate litografie di animali e uccelli: due belle nature morte figuravano insieme ad altri disegni suoi alla mostra veneziana del 1897 dove facevan buona figura anche le litografie di tre altri artisti dell'Aia: Haverman che nella *Sera* specialmente raggiungeva gradevoli effetti di sfumatura, Moulyn rendeva nel *Chiaro di luna* la poesia romantica d' una notte luminosa, il Bosch dava prova di molto buon gusto decorativo. I ritratti litografici di Jan Velth di Bussum hanno molta espressione.

Nè meno importante si presenta la stampa d'arte in Belgio che in J. B. Menier ebbe il suo più grande artista. La rassegna *Van Nu en Straks* è spesso ornata di bei disegni di Jan Toorop, di Holst, di Van Rysselberghe, di Hageman, di Wytsman. Su tutti i moderni però, domina Felicien Rops per quanto la fama di questo singolare artista sia molto più vivace tra gli amatori che

non presso il gran pubblico. Il Rops è morto recentemente: nato a Namur da famiglia d' origine ungherese visse poi in Francia. La sua personalità è fatta di semplicità e chiarezza; un suo disegno si riconosce subito; certo i grandi maestri fiamminghi ebbero su di lui grande influenza poichè molta dell' ironia e del sarcasmo che traspare dall' opera sua è dovuta allo studio dei Teniers e dei Van Ostade. I suoi primi disegni per i *Contes Brabançons*, per *Ulenspiegel* hanno un sapor di Gavarni, pur con maggiore profondità e amarezza. Parigi, la conoscenza di Banville, l'affezione pel Baudelaire gli schiusero nuovi orizzonti: e da questo momento cominciò l'opera sua caratteristica in cui la donna domina come suprema personificazione del vizio: in cui lo scheletro assume così nuove ed imprevedute espressioni da raggiungere i più strani effetti macabri.

Lorenzo Hermann Redig (1822-1861) belga, ha fermato in acqueforti minute e coscienziose, il ricordo di belle scenette di paese e di vita campestre: il *Maniscalco che lavora in una strada di villaggio*, *La pesca col retino*, *Il Villaggio col mulino dalle ali piccole.* Le acqueforti del Marèchal hanno una spiccata tendenza verista e ritraggono con molta efficacia l' ambiente delle città manifatturiere del Belgio. In Augusto Donnay appare manifesta l' inspirazione prerafaelita in alcune leggiadre vignette, mentre dà prova di sapiente gusto decorativo col Berchmans e col Rassenfosse si torna allo studio verista delle classi popolari. E queste pagine hanno franchezza e vigoria di espressione, animate da semplice e schietta poesia paesana.

E. Kuithan. — Giro tondo.

La litografia in Francia aveva continuato a fiorire con le opere di traduzione di Celestin Nauteuil sotto il secondo impero, con una serie brillante di caricaturisti, con le pregevoli pietre di Mouilleron; ma l'acquaforte il bulino le movevan guerra ogni giorno, ed in ogni mostra d'arte le incisioni erano accolte festosamente.

Al movimento impressionista si ricollega in qualche modo la voga che ha ripreso ai nostri giorni la litografia esercitata volentieri anche da artisti di tendenze ed espressione puramente letterarie. Edgard Manet ha lasciato qualche lastra pregevole: ma se la stampa impressionista non avesse altro che le litografie del Forain e le acqueforti a colori del Raffaëlli le cartelle degli amatori e i musei speciali si sarebbero arricchiti di preziosi documenti. Le varie esposizioni del gruppo, dal 1874 epoca delle prime battaglie alle mostre individuali di Mary Cassatt, d'Armand e di Guillaumin dànno compiuta

l'evoluzione di questi artisti. Dopo quanto specialmente sul Forain e sul Raffaëlli ha scritto il Geoffroy non si potrebbe far altro che ripetere il già detto. Quando un critico sereno e accorto ha spiegato un'opera d'arte, ne ha fissato con pochi tratti espressivi i caratteri determinanti, ha dimostrato come essa sia il prodotto naturale dell'ambiente in cui è sorta combinata con le qualità speciali d'osservatore e riproduttore dell'artista che cosa soggiungere?

Forain è un continuatore del Gavarni: la somiglianza è data dalla scelta dell'ambiente che è quello della vita di piacere parigina; la differenza sta nella forma più sommaria ed energica nel Forain, e nell'aspetto più volgare, più doloroso che quell'ambiente ha assunto. Col Forain ha qualche somiglianza lo Steinlen; questi però talvolta esagera il tratto si da farlo quasi violento. Quanto al Raffaëlli, l'indole sua versatile gli ha fatto amare e comprendere le più varie sembianze del paesaggio e della società di Parigi, i sobborghi, i *boulevards*, i tipi popolari, i lavoratori, e le classi aristocratiche, han trovato un interprete raffinato, sottile, le cui opere sono e saranno ricercate come un raro documento del tempo nostro. Nella febbrile e farraginosa produzione francese i nomi si affollano.

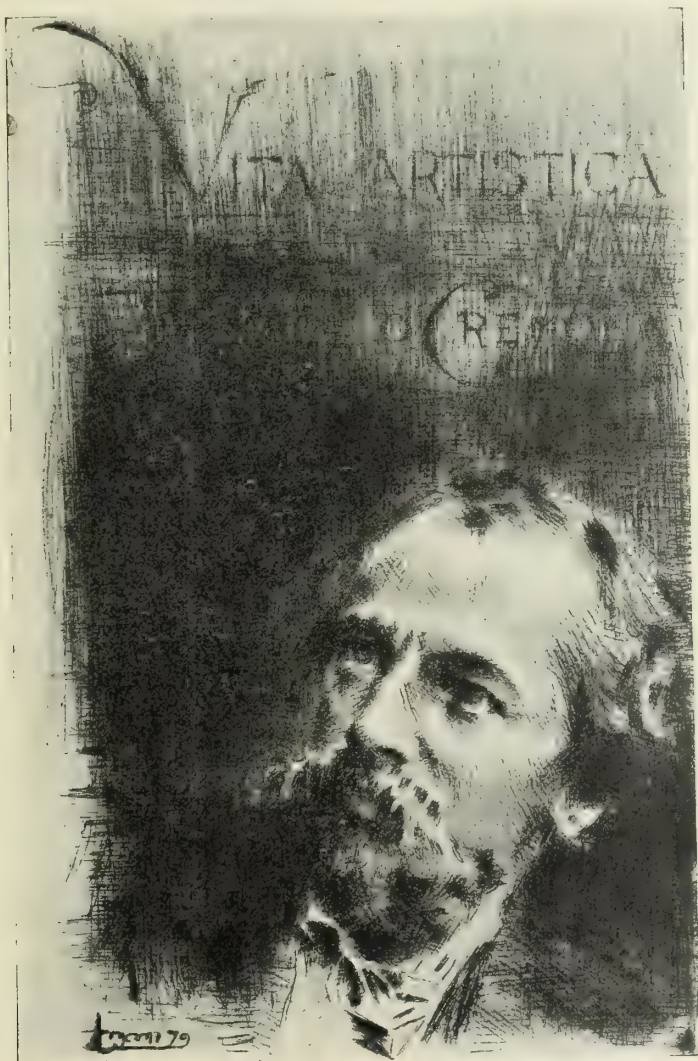
Come ricordarli tutti? Eccone due dei più originali.

Odilon Redon, di cui si vide qualche saggio a Venezia, si compiace nell'evocazione di strane forme, di strani giuochi di luce, che han per effetto una sensazione di macabra paura, di misterioso spavento. Non sempre, bisogna confessarlo, quest' effetto è raggiunto; nè questa forma d' arte, emanazione diretta dalla letteratura del Poë e degli imitatori dovrebbe eccedere dai limiti del buon gusto. Fantin Latour trae l'inspirazione da Wagner, per quadri pregevoli nei quali la matita commenta con efficacia le belle scene poetiche imaginate con l'ala possente della fantasia wagneriana. Certo una serie compiuta di litografie del Latour che arricchisse una bella edizione dell'*Anello del Nibelungo* sarebbe un gioiello artistico da invogliare non pochi amatori.

Questi saggi sono spesso pubblicati dall' *Estampe originale*, di cui si è fatto editore il Marty, insieme ad altri come il De Groux e il Wagner nei quali si nota l'influenza diretta dei varii cenacoli letterarii dell'ultim'ora. A ogni modo tra le esagerazioni, tra la manifesta smania di cercare il nuovo ad ogni costo, buoni e gagliardi ingegni si affermano.

Così con aspetti e sembianze differentissime da Pissarro figlio seguace del rinascimento inglese, a Toulouse Lautrec e Ibels schiettamente parigini, a Maurice Denis, mistico, a Claude Terrasse garbato comentatore di fantasie musicali a dieci, a venti altri la stampa d'arte in Francia è in uno dei suoi periodi migliori. L'*Image* di Fleury accoglie a preferenza i saggi originali degli incisori in legno: tra questi ricorderemo il Jeanniot, il Lépère, l'Auriol: anche qui, come tra i litografi gran varietà di tendenze, ma conoscenza sicura della tecnica e felice proporzione tra l'idea e la forma. E mostre e pubblicazioni speciali, tra cui son degne di nota quelle del Floury non mancano in Francia.

Nei *Salons* annuali, nelle mostre speciali di bianco e nero, accanto ai disegni non mancarono mai fini incisioni che portavan la firma di Patricot, di Champollion, di Bracquemond, di Legrand, di Renouard, di Chamel, di Laguillermie, di molti altri valenti artisti.

Le rassegne d'arte più volte ricordate, i numeri unici, gli albi, e i numeri di Natale di cui abbiam fatto cenno, le mostre internazionali hanno fornito l'occasione per far conoscere almeno al pubblico degli amatori quali fossero i cultori della stampa nelle varie parti d'Europa. Così l'attenzione accordata ai pittori russi richiamò lo sguardo anche sulle stampe vigorosa-

Ritratto di Tranquillo Cremona (acquaforte di L. Conconi).

mente trattate da Jackounckikoff e da Bobroff; insieme al gruppo notevole dei pittori scandinavi più noti si affermarono altri pittori e disegnatori di stampe come il Kroyer, il Munck, il Gallen, il Sindquist, il Tegerström. Tra gli spagnuoli l'Urrabieta Vierge, lo Zuloaga si compiacquero in istampe dal tratto signorile e originale.

Così nella seconda metà del secolo in Italia valenti pittori non isdegnarono farsi illustratori del libro, preparando con speciale intento decorativo gustose composizioni a bianco e nero, per la riproduzione eliotipica e mentre qualche artista si provò con felicità a ritentare l'incisione in legno dello

Impressione veneziana (acquaforte di G. Miti Zanetti).

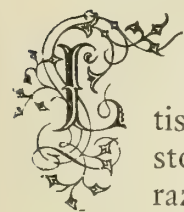
studio dei procedimenti rimase affidato alla calcografia di Roma che, data alla traduzione di quadri classici, aspetta ancora il soffio rinnovatore che deve tutta ringiovanirla la libera attività degli artisti si compiacque sovente dello stampa. Può dirsi che ogni nostro grande pittore abbia con frutto tentato questo genere in un paziente e geniale. Risalendo ai vecchi gloriosi come Fontanesi e Palizzi, dal Cremona al Bianchi, dal Fattori al Signorini, vi sarebbe da fare una preziosa raccolta di studii che riflettono tutte le qualità particolari di questi grandi. E i cieli poetici cari al piemontese, gli animali carezzati dal meridionale, le figure interpretate dai lombardi, i paeselli e gli oliveti, le viuzze ombrose che risero al cuor dei toscani, tornarono ad esprimere l'anima loro nelle stampe. Alla stampa porta amor singolare Luigi Conconi e il suo valore come acquafortista è stato ben determinato di questi giorni dal Beltrami nello Studio. I nomi del Miti-Zanetti, del Turletti, di Vittore Grubicy, ricorrono alla memoria per altre originali incisioni; per studii e ricerche sulle stampe colorate comincia già a farsi notare il romano F. Vitalini.

La stampa d'arte traduttrice dei capolavori classici, divulgatrice del disegno originale, commentatrice del libro, liberamente armata dello strale satirico, ha sinora accompagnato le arti maggiori e la vita del secolo decimonono con forme sostanzialmente non diverse da quella dei secoli passati. Ma un segno tutto proprio del moribondo ottocento è stata l'importanza straordinaria assunta dalla pubblicità. Poiché la vita dà la materia prima all'arte, dobbiam vedere come questo atteggiamento novissimo del costume abbia inspirato una nuova maniera di stampa.

Fregio decorativo di R. Paoletti.

IV.

I manifesti illustrati.

L'arte della strada — I manifesti illustrati — Origini francesi del manifesto — Più notevoli cartellonisti francesi; da Chéret creatore della forma a Grasset, a Carloz Schwabe — L'arte del cartellone in Italia: Ferraguti, Mataloni, Hohenstein e altri disegnatori e pittori — Principali manifesti pubblicati prima del novecento — Carlo Hiatt e gli altri critici d'arte del *cartellone* — L'evoluzione del manifesto illustrato in Inghilterra; principali artisti di questo ramo; da Dudley Hardy, Beardsley, Beggarstaff, alla folla dei minori — Il cartellone artistico americano — La Germania e i *Plakaten* artistici — Il manifesto illustrato in Austria — Mucha; i cartellonisti del Belgio, della Scandinavia.

L'arte moderna della stampa non è rimasta chiusa negli studi dei pittori, nelle sale delle esposizioni. Da un lato, è vero, certi artisti raffinati si sono raccolti in una cerchia più ristretta e più aristocratica, limitando la tiratura delle loro lastre, ricercando l'inspirazione in qualche concetto astratto o troppo letterario per esser compreso dalla folla; altri invece, hanno cercato appunto la folla; han posto la matita al servizio dell'industria e della réclame ed hanno gittato su le mura della città una fioritura fantastica di imagini bizzarre, attraenti, provocanti, hanno creato l'arte della strada.

Dalla strada l'arte è tornata nei musei; perchè nei musei ora appunto si accolgono accuratamente i cartelloni illustrati, prima ricercati con passione, soltanto da pochi intelligenti collezionisti. Bisogna riconoscere che il manifesto illustrato è sorto a dignità di opera artistica in Francia: e la letteratura, l'iconografia al tempo stesso di questo ramo modernissimo è in Francia molto ricca. Ernesto Maindron è il precursore nella storia degli avvisi illustrati. Quando avremo accennato al fatto che i principali pittori litografi da noi ricordati, nell'epoca della più bella fioritura francese hanno lasciato qualche manifesto su 'l gusto delle vignette tracciate da loro per i giornali e per i libri o per le serie di stampe potremo, data la brevità di questo studio, giunger senz'altro a Giulio Chéret la cui fama e la cui originalità in fatto d'avvisi non sono state sinora superate. Lo Chéret è proprio il creatore e il capo scuola riconosciuto. Fino a lui qualche artista di fama eccellente aveva firmato talvolta un cartellone. Ma era un caso eccezionale; si trattava d'un quadro cui *bon grè mal grè* correva attorno la leggenda necessaria a costituir l'avviso, il cartellone, come specialità artistica, non era ancora nato.

Ma occorre almeno ricordare gli avvisi di Tony Johannot, pel suo *Don*

Chisciotte illustrato, editore il Dubochet e pel *Voyage ou il vous plaira* editore lo Hetzel: il manifesto del celebre pittore Manet per i *Gatti* dello Champfleury, quello tutto romantico del Frère per la *Touraine* del Bellanger, e infine l'altro del Grandville per le *Petites misères de la vie humaine*, in cui la fattura, l'espressione ricordano in qualche modo il Gavarni. Questi avvisi, insieme ad altri meno notevoli, ma che però valgono a ricostruire la curva ascendente segnata dalla pubblicità illustrata si conservano con molta cura al Museo britannico e costituiscono una raccolta interessantissima dei primi saggi di quest' arte del nostro tempo, destinata ad un avvenire di progresso. La fantasia sbrigliata, moderna, schiettamente parigina dello Chèret intravide il partito che ci sarebbe stato da trarre dalle linee semplici, dai colori vivaci delle stampe popolari e si impadronì di un dominio nuovo, moltiplicando all'infinito la forma d'arte prodotta, squadernandola agli occhi attoniti dei viandanti, ottenendo il trionfo di una giornata soltanto, ma innanzi ad una folla costretta e attratta nel fascino che si sprigiona dalle figure aggruppate e slanciate in aria da un volo fantastico.

Manifesto di Chéret.

La prima particolarità di queste fortunate composizioni, che lo Chèret cominciò a intraprendere verso il 70, dopo un soggiorno a Londra, in cui si rese famigliari tutti i progressi fatti dalla litografia a colori, è questa appunto che tutto il gruppo vario saltellante, gittato giù alla brava, con tratti lunghi e sicuri, non ha mai un fondo cui riferirsi: le figurine, ridenti per

lo più di un riso nervoso, danzano sbrigliatamente sopra una macchia di colore vivace. Come dice il Geffroy, acuto critico d'arte, « ha un senso teatrale particolare, il senso degli spettacoli all'aperto, delle *clowneries* e dei salti de' circhi, dei concerti sotto gli alberi, delle proiezioni di luce bianca, delle contorsioni dei pagliacci e delle eleganze de' ginnasti ... È il moderno che doveva saper trarre dalla realtà quotidiana, la vita d'oggi in formule d'apo-

Manifesto di A. Willette.

teosi ». I cartelloni dello Chéret superano il migliaio; non v'è festa parigina, non v'è magazzino importante che non abbia voluto richiamare a sè gli allegri visitatori, la numerosa clientela, con la chiassosa fanfara di colori, col brulichio di forme che lo Chéret sa evocare inesauribilmente. La matita di questo disegnatore acquista un fascino speciale quando deve ritrarre la donna. Le sue figure femminili hanno una grazia tutta parigina dalla testina con le chiome capricciosamente scomposte sino ai piedini irrequieti, arcuati, nervosi che paion sempre in movimento: son creature eccitanti e provocanti,

personificazioni del piacere, nelle forme che assume a Parigi, nei caffè-concerto, nei balli in maschera. Uno dei più notevoli avvisi dello Chèret pel *Moulin Rouge* rappresenta appunto una di queste gioconde donnine avviata su d'un somarello al *Mulino Rosso* che trionfa nel fondo; e la solita folla vorticosa la precede con uno slancio pieno di brio. In un altro manifesto per un magazzino di giocattoli, la folla è infantile; e, in corsa capricciosa, i bambini stringono fra le braccia un ninnolo prezioso con una straordinaria espressione di letizia negli occhi ridenti. Un bellissimo e recente avviso fu composto dallo Chèret, per uno dei balli in maschera all'opera. Una donnina col costume *débardeur* è seduta su di un tavolo: e un giovinotto elegante la squadra dall'alto con fare tra l'interessante e l'ironico. La ricca produzione di questo geniale artista la cui maniera originalissima si è andata sempre affinando segna certo una data importante nella storia della stampa artistica moderna.

Toulouse Lautrec deve esser ricordato dopo lo Chèret. Lo Hiatt, il critico inglese dei cartelloni illustrati, dice: « non cerca di attrarre con giocondità di colore o con grazia di modello ma piuttosto, di richiamar l'attenzione con la forza del suo realismo e con la curiosità del suo grottesco. I suoi lavori sono insieme realismo e grottesco; sono ritratti della vita fatti da un uomo, che possedendo le più acute qualità di osservazione, è colpito dalle incoerenze della vita moderna, e dalle particolarità fisiche dell'uomo moderno . . . ». Anche questo artista ritrae scene della vita parigina per le *rèclames* che hanno da servire ai teatri: specialmente per la *Bodinière* e il *Teatro libero*. Un avviso per la commedia *Le missionnaire* ritrae in un palchetto del teatro due figure borghesi attente allo spettacolo; per *L'argent* del Fabre, un'altra coppia borghese è accennata con pochi tratti espressivi, sicuri, che fanno di questi cartelli tanti documenti dell'epoca nostra. La *divetta* da caffè concerto, le signore eleganti trionfano poi nelle più varie attitudini: queste puppatole parigine sono dipinte con certo filosofico cinismo, quasi l'autore, come Figaro, dovesse *riderne per paura di piangere.* Ancor più violento nel tratto, nella espressione e nel suo particolar modo di deformar la figura umana esagerando i tratti caratteristici dei personaggi ritratti è l'Ibels. I suoi programmi i suoi cartelloni si riconoscon tra mille; alle scene della vita parigina, ai gruppi o alle figure simboliche dà l'impronta della originalità sua: proprio secondo la formula nota, le opere d'arte diventano: *la vita veduta a traverso un temperamento.*

Ecco due operai discuton del *dovere* presso il banco di un *assommoir*: un altro con atto energico e violento spezza un fucile: *À bas le progrès.* Questi cartelloni furon disegnati dall'Ibels pel *Teatro libero:* in un altro manifesto il giovane artista ritrae con sobrietà grande la fisonomia dell'attore popolare *Mèvisto;* oltre all'attività come disegnatore di cartelloni l'Ibels è collaboratore assiduo di vari giornali illustrati e l'*Escarmouche* porta spesso i suoi saggi vigorosi e caratteristici. Adolfo Willette è artista un po' più ricercato: il disegnatore fecondo del *Chat Noir* e del *Courrier Français* ha qualche affinità intellettuale coi leggiadri dipintori francesi del secolo scorso; affinità istintiva e non voluta come osserva il Geffroy di cui cito ancora volentieri il giudizio

acuto sul Willette: «... La Parigi, artista, viziosa, festaiola e povera ha trovato il suo storico che insieme si diverte o perde le illusioni. Questo storico si è imposto confini; quasi non esce dal quartiere di Montmartre che ha scelto come campo della sua libera osservazione: se acconsente a porre nella sua messa in iscena qualche particolare preciso si vede che il dominio da lui percorso è contenuto tra la piazza Pigalle e il mulino delle Galette: là osserva le figurine, là annota i dialoghi: figurine che gesticolano, viste in una atmosfera di bruma, lungo le case, presso i fanali a gaz: operaie, modelle, *voyous*.... Dialoghi spiritosi fatti di finezza e di brutalità che vanno dalla satira letteraria al gergo dei *boulevards* esterni». Un avviso che dà assai bene l'idea di tutta la signorile genialità del Willette è quello disegnato per *La Roulotte:* il piccolo corteggio dei comici vagabondi attornia il carro da saltimbanchi trascinato da una magra rozza, il cui finimento rappresenta una lira, segue la via tracciatagli della fortuna che corre innanzi. I profili grotteschi dei comici, la posa del capitano Matamoros le grazie d'una Follia affacciata al terrazzino del quadro fanno dell'avviso, il più attraente quadretto.

Manifesto di Grasset per la rappresentazione di « Giovanna d'Arco ».

Con lo Steinlen, diventato popolarissimo per i suoi disegni nel *Gil Blas illustré* torna ad esser protagonista favorita nei quadri, la ragazzina dei sobborghi gracile, pallida, smunta con gli occhi pieni di sogni e di desideri; i cartelloni dello Steinlen hanno gli stessi pregi dei suoi disegni di minore dimensione. La semplicità del tratto sorprende; non sembra possibile che poche linee ruvide, sovente spezzate, abbiano la potenza di esprimere con tanta evidenza il carattere di un volto, un'attitudine, un gruppo. Il manifesto per *Yvette Guilbert* è il più bello tra quanti ne furon fatti per la *diseuse* parigina. La *tournée* dello *Chat Noir*, il *Paris* di Emilio Zola, *Le coupable* del Coppée hanno avuto importanti manifesti illustrati dello Steinlen. Tempra del tutto differente ha Boutet de Monvel: già noto per avere illustrato molti albums per bambini, con disegni delicati, minuti, questo artista porta anche nei cartelloni la maniera che ha qualche somiglianza cogli ingenui di-

segni di Kate Greenaway; le sue figurine sono aggraziate, ma un po' troppo rigide, e conservan sempre l'espressione di meraviglia infantile che hanno i piccoli volti nelle più festeggiate scenette di balli e di giuochi da lui ritratte; ma piace il contorno fine e preciso e l'innata gentilezza del tratto, che dà un'attrattiva particolari alle grandi carte decorative murali.

Col Guillaume e col Bonnard, la realtà dell'ambiente parigino riprende il suo dominio: ma in questi l' insieme della composizione, il taglio del quadro ricordano un poco il fare dei disegnatori inglesi moderni, in quello si rivede la formula vittoriosa dello Chéret. Jossot e Vallotton due dei più accreditati illustratori del *Rire*, trasportano sul manifesto illustrato la giocondità delle loro caricature: il Vallotton disegna a tratti molto marcati e semplici per modo che la sagoma delle sue figure apparirebbe grossolana se non fosse animata da grande energia di espressione. Il Jossot ha una maniera tutta speciale; ottiene effetti curiosissimi raggiungendo una comicità senza pari a furia di linee curve e serpeggianti per cui i corpi e le facce umane si contorcono nel modo più strano. Da queste grandi pagine affisse a centinaia di copie su le muraglie nude dei grandi caseggiati, emana un senso della vita parigina molto frivolo e sensuale. Vi fu chi si prese a cuore l'interesse della pubblica morale che apparve minacciata da queste orgie della matita e del colore e dall'esposizione sfacciata in piena luce di sole, di figure e di imagini non convenienti. Si costituì un comitato detto dell'*Affiche morale* perchè fossero posti sott'occhio alla folla soggetti atti a dare per mezzo dell'arte pubblica un insegnamento, e furon fatte riprodurre e affiggere come un cartellone da teatro le tre parti della Santa Genoveffa del Puvis de Chavannes. Chi potrà asserire che le rigide e semplici linee del maestro trionfassero, sulle chiassose e riddanti vicine? Pure un vantaggio non ispregevole avrebbe questo tentativo, se riuscisse all'educazione del gusto, diffondendo nel pubblico il gusto della grande arte, invogliando colui che non conoscesse neanche il nome di un maestro come il Puvis de Chavanne a ricercarne tutta l'opera. Il nome di questo grande pittore si ricollega al cartellone illustrato anche più direttamente, poichè egli non isdegnò di comporne alcuni specialmente destinati alla *réclame*. Così altri artisti che in qualche modo

Un cartellone di Steinlen.

seguono l'inspirazione del prerafaelismo inglese adattarono le loro concezioni di volta in volta romantiche, simbolistiche sempre idealistiche, alla glorificazione di qualche prodotto dell'ultim'ora: così appare sovente qualche eterea figurina che par tolta al quadro d'un primitivo a raccomandare il più recente modello di bicicletta o di macchina da cucire. In America ed in Inghilterra, come vedremo, questo stile predomina sugli altri. In Francia ne è degno rappresentante, tra gli altri, Grasset disegnatore perfetto di pensosi volti feminei che hanno occhi lunghi e languidi e sinuose labbra botticelliane: Carloz Schwabe che animò le pagine del *Rève* di Zola, con fantasie che sembran tolte a qualche antico messale, si compiace in composizioni simboliche semplici nel disegno e sobrie nel colorito, in cui le esili creature femminili appaiono sul fondo di qualche lontana prospettiva di paese tra una fioritura folta di piante stilizzate secondo la maniera ingenua dei primi dipintori.

Cartellone di Mataloni.

Leonetto Cappiello ha trasportato in qualche manifesto illustrato le gustose caricature per le quali egli italiano, è diventato artista parigino dei più festeggiati.

L'arte del cartellone è recentissima in Italia. Begli avvisi illustrati furono pubblicati, è vero, in varie occasioni: ma il più delle volte la composizione dell'avviso mal raggiungeva lo scopo della chiassosa pubblicità: eran quadri pregevoli ma non manifesti *rèclame* nei quali la linea, il colore debbono esprimere il concetto in modo da attrarre e avvincere l'attenzione della folla. Non saprei citare migliore esempio di cartelloni di questa specie che il grande avviso a tinte un po' troppo fosche disegnato da Arnaldo Ferraguti per la esposizione italo-americana di Genova. Cristoforo Colombo è ritratto, *su l'alta poppa intrepido*, mentre addita con un gesto maestoso, il primo apparire del nuovo mondo. Altri furon disegnati per case editrici musicali, pei giornali, senza che richiamassero il giudizio degli artisti per attestarne la buona riuscita. Tra questi però fa eccezione quello composto dall'Hohenstein per *la Bohème;* per quanto troppo evidentemente ispirato dai modelli dello Chèret tale avviso piace per la linea simpatica e il vivace movimento delle figure

e l'artista è indubbiamente destinato ad opere eccellenti. A. G. M. Mataloni spetta di aver tracciato il primo cartellone italiano in modo da soddisfare le esigenze dei conoscitori. L'avviso della *Società per l'incandescenza* è diventato celebre e fu le cento volte riprodotto e ricordato dalle rassegne d'arte. Una bellissima giovinetta atteggia a sorriso giocondo la fresca bocca e gli occhi vivaci guardando traverso un'aureola di fiammelle a gas; le forme gentili, ignude, traspariscono dalla stoffa velata che le è stretta ai fianchi; attorno l'artista ha saputo trar partito da attrezzi necessari all'illuminazione a gas aggruppandoli capricciosamente a formare un fregio di cornice. Bastò questo saggio ad affermare nell'artista romano la capacità a intendere ed eseguire la nuova forma d'arte decorativa. Sia nel simpatico taglio oblungo dell'affisso pel *Veglione della Stampa* al Costanzi, nell'avviso pel *Mattino*, in quello per la *Lampada a Petrolio a incandescenza*, l'intreccio delle figure, dei fiori, dei nastri, dei caratteri, è ardito, geniale: il viluppo delle membra, dei rami, degli steli, capriccioso, ma chiaro, seduce con forme ornamentali, in cui la semplicità geometrica di certi contorni aggiunge una grazia speciale. Si vede che il disegnatore ha seguito con occhio intelligente l'evoluzione compiuta all'estero dall'arte sua ed ha saputo appropriarsi senza esagerazione, nè maniera quanto v'era di meglio in tale progresso.

Nell'avviso illustrato non meno che l'esecuzione è importante la trovata del soggetto; che ha da esser semplice e colpir subito l'occhio e la mente. E genialissima fu la trovata di Attilio Formilli allorchè di tra gli avvisi multicolori che con la violenza delle tinte, con la sgarbatezza della linea gittano al pubblico l'annunzio della miglior macchina da ciclista, del più economico soprabito o dello specifico novissimo, fece apparire evocata con gentilezza di riproduzione la *Primavera* del Botticelli, con lo sguardo ingenuo e la innata grazia del gesto; ed ai piedi lunghetti e fini fioriva il giglio rosso. Accanto allo svolgersi materialmente goffo della vita cotidiana veniva a prender posto la parte signorilmente ideale dell'arte e dei fiori e poichè la soave figura botticelliana parlava in nome dell'arte e dei fiori anche senza l'araldico fiordaliso si sarebbe inteso che il miracolo gentile dovea compiersi da Firenze nostra.

Quest'avviso era come una grande pagina poetica aperta agli occhi attoniti della folla: ma non è sempre facile indovinare così felicemente il soggetto nè sempre anzi quasi mai il soggetto si presta con tanta facilità suggerisce una imagine artistica. Bei cartelloni illustrati dobbiamo al milanese Aleardo Villa: un po'veriste nel tocco, rasentando, talvolta la caricatura procace e birichina dei giornali francesi le donnette che, succinte nell'abito come quella della réclame pel giornale *la Bicicletta* o tutte allegre pedaleggiano come l'altra per la réclame di una casa fabbricante di velocipedi, hanno tutte addosso tanto brio e vita che ferman l'attenzione del più imbronciato e frettoloso passeggero.

Anche da noi come in Francia, i balli pubblici, gli spettacoli son pretesto a cartelloni illustrati. Eccone uno del Galli pel veglione milanese *Al mare!*: Anche qui due procaci figurine femminili trionfano tra il biancheggiar delle schiume mentre lontano, si profila lo stabilimento dei bagni. La musa della pittura, agita con grazia ridanciana una folla di fantocci per annunziar nel car-

tellone, di Giorgio Kienerk finissimo pittore le rappresentazioni di marionette fatte dagli artisti fiorentini. Persino la divetta da caffè concerto torna a regnare in un cartellone pregevolissimo del torinese Carpanetto che merita di esser specialmente ricordato pel suo avviso pel cinquantenario dello Statuto. Dalla accademica e matronale figura dell'Italia che con tanta goffaggine ci fu imposta mille volte allo sguardo a questa formosa ma gentile ima-

Cartellone di A. Sezanne per la IV Esp. di Venezia.

gine evocata dal Carpanetto corre un bel tratto: e il panneggiamento del drappo tricolore l'attornia con linee simpatiche così come le serve di fondo nel più recente manifesto pel monumento a Vittorio Emanuele in Torino. Degno di menzione è anche l'altro disegnato dall'Hohenstein per l'esposizione voltiana: le figure, i fregi, sono armonicamente disposti con molto gusto decorativo: e la signorilità dell'assieme, non nuoce allo scopo della pubblicità, poichè la forma aristocratica e la *réclame* sono fuse abilmente in questo avviso.

La storia dell'avviso illustrato in Inghilterra fu tracciata con molta esattezza da Carlo Hiatt, il decano degli scrittori di questa materia: se la sua opera (Picture Posters. *A short history of the illustrates placard by* Charles Hiatt. Geo. Bell & Sons. London 1895) è completa per ciò che riguarda gli altri paesi, per l'Inghilterra è la fonte più autorevole cui si possa ricorrere. Anche i cataloghi delle esposizioni di manifesti illustrati che si tennero al *Westminster Aquarium* e si pubblicarono a cura di Edward Bell con una prefazione del Clarke, saranno utili insieme alla graziosa operetta di Perci-

val Pollard (editore John Lane. 1896 Londra) per dare un'idea compiuta del movimento artistico operatosi anche in Inghilterra per la pubblicità. Le origini, come è naturale, hanno da ricercarsi come altrove nei quadri. Le case industriali, gli intraprenditori di spettacoli cui piacque avere un manifesto superiore a quelli delle ditte concorrenti per valore artistico si rivolsero ai pittori più illustri e un quadro sognato, carezzato, creato nella quiete dello studio e destinato alle pareti tranquille di qualche salotto signorile, venne riprodotto a migliaia di copie, e nelle quarte pagine dei giornali, nelle vetrine, su le cantonate, la cromolitografia con qualche aggiunta, con qualche profanazione, rese familiare alla folla di tutto il mondo, il bel bambino biondo di John Everett Millais, e la ragazzina del Leslie mercè la rèclame di due fabbricanti di sapone. Il pubblico — scrive un articolista inglese — chiamò questa *una prostituzione del talento*. Ma il primo passo era fatto perchè fosse possibile aver muraglie e impalancati bellamente decorate e piene di bei contorni graziosi e attraenti colori invece delle mostruosità cromatiche che da qualche tempo avevan cominciato a disgustare. Senza dunque ricercare tra la quantità di *rèclames* apposte a questa o a quella pittura più o meno a proposito indicheremo brevemente il nome e l'opera di alcuni cartellonisti più in voga. Il manifesto illustrato ha già una letteratura, lo abbiamo veduto, e l'Inghilterra e l'America hanno principalmente contribuito alla formazione di essa.

Dudley Hardy « The Poster-king » il re dei manifesti come lo chiamano a buon dritto in Inghilterra, cominciò la sua vita di *Posterist* con quella *Yellow Girl* diventata popolarissima come manifesto teatrale e cui fece *pendant* la *Gaiety Girl* tutta in rosso. La Londra artistica, professionale *and otherwise* fu sottosopra: la svariata galleria gratuita, libera, esposta all'aperto si arricchiva di due tipi nuovi riprodotti all'infinito ed era assicurato all'esposizione della strada il concorso di un geniale pittore di più. D'allora in poi il Dudley Hardy fu un trionfatore; gli editori, gli impresarii accorsero a lui che come osserva finamente un critico inglese si compiaceva in questo lavoro per tre ragioni. Primo perchè gli dava agio di esporre ogni sorta di idee originali: in secondo luogo perchè gli veniva pagato molto bene; in terzo perchè usciva dal convenzionalismo di tutti i giorni, e ciò che è la particolarità dell'artista, gli dava la gioia intima di sorprendere e offendere i Filistei. *Cinderella*, una graziosissima figura in bianco, *The Chieftain*, uno dei più begli avvisi tracciati dall'Hardy; i manifesti per la celeberrima *Geisha* il comicissimo quadro *Oh! Susannah*, diecine di altri manifesti che vengono sparpagliati a migliaia su le mura di Londra, raccolti in tiratura speciale dai collezionisti, riprodotti nelle rassegne speciali, formano ormai il museo di questo singolarissimo artista il quale sembra abbia avuto le doti particolari richieste da questa nuova forma di *rèclame* che nel corso di questi brevi appunti abbiamo più volte ricordato e si riassumon poi tutte nella genialità della trovata nella semplicità e sicurezza dell'esecuzione.

Aubrey Beardsley ha disegnato molti cartelloni: la sua maniera curiosa e originalissima ha già varî imitatori tra i quali il più fortunato è Carlo Robinson: esso ha saputo assimilare il tratto, la fattura, l'inspirazione del giovane maestro per modo che oggi è molto difficile distinguere anche dopo

attento esame un disegno del Beardsley da uno del Robinson. Dall'avviso caratteristico che il Beardsley pubblicò nel 1894 per la *Comedy of Sighs* all'ultimo postumo avviso per i pianoforti Singer pubblicato dal *Poster* l'Ottobre 1898. Le figure strane evocate da lui compompongono una ridda bizzarra e s'imprimon nella memoria coi loro curiosi contorcimenti, con l'espressione d'una fissità stereotipa e d'una singolare energia; i tipi hanno qualche cosa di demoniaco, paiono venuti fuori da un sogno. L'effetto di queste fantastiche creature uscite dalle pagine delicate di raffinate rassegne letterarie a fiorire in copia sui muri dovette esser sorprendentissimo: l'avviso del 1894 per l'*Avenue Theatre* consacrò la sua fama coi sarcasmi dei Filistei.

Alla leggiadra e fragile folla di parvenze create dal Beardsley si contrappone una serie non meno interessante e caratteristica di figure disegnate dai *Beggarstaff Brothers* pseudonimo artistico di Nicholson e Pryde. Essi prediligono le scene veriste, i costumi inglesi; ora segnano con un tratto larghissimo certi contorni, ora ne lasciano indovinare altri: fanno giganteschi abbozzi, il cui effetto è maraviglioso; la sagoma risulta evidente, precisa. Guardate ad esempio il cartellone a tre sole tinte unite pel *Don Chisciotte* al *Lyceum*. Il mulino si profila in nero: Ronzinante tutto bianco s' impenna, e poche chiazze grigiastre accennano il cavaliere della Triste Figura in modo tanto sommario quanto espressivo.

Mucha: Cartello per la « Samaritaine ».

Hardy, Beardsley, Beggarstaff, abbiamo accennato così alla triade più illustre nell' arte novissima. Ma v' è dietro loro la folla degli imitatori; vi hanno i seguaci del gusto francese; vi hanno coloro che vogliono imporre anche alla produzione cartellonistica il trionfante prerafaelismo; vi ha anche in Inghilterra come in Francia una società per l'*Affiche morale* che se ancora non si è impadronita delle muraglie delle case, comanda nelle scuole e negli opifici ed orna le nude pareti di scene bibliche e quadri d' argomento morale. La *Fitzroy Picture Society*,

ha affidato a bravi disegnatori come Cristopher W. Wall e Heynood Summer l'incarico di queste tavole: le une di soggetto religioso, le altre di argomento laico. I disegni son fatti sul gusto semplice dei primitivi. In quattro bei pannelli dedicati alle stagioni s' accompagnano versi di Keats, di Swinburne, di Rossetti, di Shakespeare. Certo nelle pareti delle scuole, degli ospedali, queste imagini aggraziate debbono dare una piacevole sensazione ai sofferenti e contribuire alla formazione del gusto estetico nei fanciulli più delle rozze stampe che sinora erano d' ornamento. Ed eccoci ad accennare ad alcuni tra i cartellonisti più in voga: Yendis, A. E. Forrest seguono la formula tracciata dai Beggarstaff; pel Forrest basta osservare l'avviso disegnato per la rassegna *The Idler.*

Lewis Baumer, ha adattato assai felicemente il fare lezioso ma attraente di Mètivet ai costumi inglesi: gli avvisi per i *Saltley Cycles*, per il *Cassell's Magazine* lo attestano. John Hassall è un produttore istancabile: il *Teatro Lirico*, la *Mostarda Colman*, fabbriche di biciclette, caffè-concerti gli debbono innumerevoli avvisi: non ha grande originalità di fattura; ma innegabilmente possiede ottime qualità di cartellonista e sa adattare in modo felice e impreveduto le reminiscenze in modo da rinnovarle completamente. William True risente troppo l'influenza dello Chèret come appare dalla figurina disegnata per *A Gaiety Girl* dal Pierrot per *The Empire*; ma ha come doti personali molta abilità e versatilità d'ingegno. Altro produttore fecondissimo è A. Morrow: ma i suoi avvisi ben disegnati e ben coloriti peccano un poco nella trovata: quest'artista è sempre *vieux jeu:* le scene son troppo architettate, i personaggi troppo numerosi, manca la semplicità evidente che deve fare effetto e richiamare l'attenzione.

A ogni modo i manifesti del Morrow sono notevoli e vennero accolti se ben mi ricordo, in quell'effimera rassegna americana *The Poster:* molti ne pubblica *The Poster*, la rassegna inglese speciale cui sembra destinata vita più onorevole e lunga e che insieme a *L'Estampe et l'affiche* ed *Les Maitres de l'affiche* di Parigi costituiscono la stampa periodica che si riferisce al manifesto illustrato.

In America lo sviluppo del manifesto illustrato è dovuto principalmente nelle sue origini alle case editrici di rassegne letterarie e degli impresari teatrali. Anche qualche anno fa gli avvisi e i programmi degli spettacoli, per quanto riccamente stampati e illustrati non erano punto soddisfacenti dal lato artistico. Le figure erano rigide, stecchite, senz'espressione, come quelle dei giornali di mode; nè maggior vantaggio s'otteneva dal riprodurre in pose fotografiche questa o quella scena del dramma; s'intende facilmente come a tali quadri dovesse mancar la naturalezza.

Una raccolta di avvisi dello Chèret esposta dal signor Eugenio Tompkins, fece aprir gli occhi agli intraprenditori di spettacoli: un inglese certo Iacobi, disegnò due manifesti assai pregevoli per l'Eldorado di Kiralfy e pel Music Hall di Koster e Bial, Scotson, Clark, Archil e Gunn sono pure da ricordarsi tra i primi disegnatori che con originalità di concetti e finezza di esecuzione si dedicassero all'avviso illustrato. Frattanto gli editori di periodici avevan già pensato a trarre partito dalla pubblicità illustrata. E, scrive il de Sois-

sons: — mercè le case editrici Scribner, Harpers, The Century Co. Lippincotts e ditte artistiche come Herbert-S. Stone e Sampson e Wolf avvenne che l'avviso in America acquistò *valore d'opera d'arte per sè medesimo.*

I cartellonisti americani sono oggi un manipolo. Tra essi ve ne hanno eccellenti: Will Bradley, Carqueville, Cecil Clark, Gould, Hazenplugg, Eddy Bragdon, Wagner, L. Read, Penfield. Su Guglielmo Bradley che è uno dei migliori scrive da New-York, il Latimer: « il Bradley ci ha dato cartelloni eccellenti specialmente per il *Chap-Book* — un' importante rassegna americana. — Il suo stile ritrae qualche cosa dal defunto Beardsley ma più moderato nell' espressione ». La quale osservazione è giusta per quei manifesti caricaturali nei quali veramente il Bradley, segue la maniera caratteristica del giovane artista inglese nel deformare il corpo umano: esagerando cioè la grandezza del corpo e la piccolezza delle estremità sforzando le attitudini e le movenze in maniera singolarissima. Pertanto il Bradley mi piace più in quei cartelloni più delicati nei quali è facile riconoscere l' inspirazione prerafaelita e i cui saggi meglio riusciti sono fatti appunto pel *Chap-Book* e pel romanzo di Tom Hall: *When Hearts Are Trumps.* Le figure e le piante sono stilizzate: ma la composizione è ingegnosa ha grazia e sveltezza non comune; la durezza e la rigidità geometrica che chiede lo stile non sono ottenute a scapito della vita: e la vita circola liberamente nello slancio elegante di un corpo giovanile, nella flessibilità delle piante: per modo che questi manifesti sono pagine che esprimono una sapiente bellezza.

Cartello di Will Bradley.

J. J. Gould jounior è invece di inspirazione quasi esclusivamente moderna. I suoi cartelloni per il *Lippincott's Magazine* ritraggono il più delle volte scene della vita elegante. Una profonda conoscenza dell'anatomia fa sí che le sue figurine, nell'acconciatura di moda, abbiano movenze felici e piene di vita: che anche l'espressione dei volti sia colta e resa con grazia evidente lo dimostra questo manifesto della serie accennata. L'attenzione, la curiosità, l' interesse destati dal fascicolo della rassegna si leggono espressi con pochi tratti nei volti del giovinotto, e della signorina? O la lettura è compiacente pretesto al flirt su la spiaggia estiva?

Lo studio e la penetrazione dei prerafaeliti traspare invece dai cartelloni

di Louis Rhead: raffinati e delicati nel disegno, ricchi e sfumati nel colorito. Tra i numerosi avvisi da lui composti per i giornali, per le rassegne americane ricordo quello per la réclame dei pianoforti Bekstein, il quale è una prova eccellente dell'ingegno del Rhead.

Edward Penfield che mensilmente fornisce il cartellone all'*Harper's Magazine* è un ingegno forte e originale: parimenti dà molto a sperare di sè un giovanissimo artista di Filadelfia Maxfield Parrish con begli studii di nodo opportunamente adattati a fondi di paesaggio.

Tra tanti valorosi disegnatori prende posto onorevole una donna: Ethel Reed. Il de Soissons dedica all'opera già notevole di questa signora un articolo importante attestando ne la grande individualità artistica. Così come Edoardo Penfield, è nel monopolio dei fratelli Harper, come Gould presso Lippincott, Bradley presso « The Chap Book » così la signorina Reed riserba i suoi disegni quasi esclusivamente per Lamson, Wolffe e C. di Boston. Scrive il citato critico: « essa considera il mondo come una graziosa superficie movente, infinitamente vaporosa, come fosse un teatro di fate una adorabile processione di impressioni fuggevoli . . . Conosce il meraviglioso segreto della linea e del colore e mentre eseguisce le sue pitture con mano ardita non guarda con occhio virile: l'opera sua ha qualità femminili; si vede che è una donna piena di dolcezza e delicatezza e questo è il maggior elogio che si possa fare a una donna ».

Karl Rosner nel suo pregevole riassunto dello sviluppo dell'arte decorativa nel secolo XIX, accennando ai cartelloni (Plakaten) ricorda quali artisti tedeschi si sieno dedicati a questo ramo. Merita il conto di riprodurre il giudizio di questo critico su le condizioni del manifesto illustrato in Germania: « Dobbiamo concedere che la Francia con lo slancio grande che ha preso su la Germania nella evoluzione dell'avviso, specialmente per ciò che riguarda la tecnica, ha tuttora in mano le redini su'l continente: pure l'arte tedesca del manifesto illustrato cresce promettente d'avvenire di fronte alla francese, per raggiungere in un tempo forse non lontano il suo posto accanto alla Francia e mantenerlo. Le sue opere — e non parlo di quella anonima arte da *pacotille* che pur troppo vien fuori da tante litografie — son dovute per la maggior parte alla matita di giovanissimi artisti, si mostrano libere dall'imitazione di esemplari stranieri e — salvo poche eccezioni per cui vien seguita la nuova influenza inglese (Walter Crane, Anning Bell) — allietano pel loro svolgimento caratteristico in linee chiare e schiettamente tedesche ».

Il moto dei pittori secessionisti, la pubblicazione della *Jugend*, non furono estranee anzi agirono in principal modo su la nascente arte dell'avviso illustrato. Il grave gusto accademico si faceva sentire anche in quei pochi manifesti che annunciavano esposizioni, festeggiamenti pubblici. Forse ciò che il critico tedesco accenna come elogio, costituisce per noi la nota meno simpatica. Se egli ha voluto riferirsi a certi gravi e tozzi motivi araldici, a simboli ormai troppo sfruttati di corporazioni che campeggiano in taluni avvisi tedeschi, il suo apprezzamento è giusto nel fatto: ma questo indirizzo non può gio-

vare allo sviluppo del cartellone che dev'esser l'espressione chiara e vivace esuberante della vita moderna.

Per questo riguardo nessun artista tedesco ha finora superato lo Zumbusch, nella copertina del numero della *Jugend* che poi fu scelto come manifesto *réclame* della spigliata rassegna. Un vecchietto calvo e nano è trascinato a furia e forza da due ragazzine giulive aggraziate nelle svolazzanti vesti verdi giù per un argine di cui i loro piedini agili sfiorano appena le altre erbe.

Nel vecchio è ritratto con molta somiglianza il più celebrato pittore tedesco, la cui gloria è anche ufficialmente riconosciuta: e s'intende facilmente come il brioso disegno avesse tanto successo. Sono notissimi gli avvisi per le esposizioni al *Palazzo di Cristallo*, e alla *Secessione* di Monaco da Franz Stuck, N. Gysis, Speyer; quello del Greiner pel *Tesoro di Sculture classiche*. Pel giornale umoristico di Monaco *Simplicissimus* ne disegnò di arguti Tommaso Teodoro Heine. Uno fra gli altri, quello del 1896 ebbe diffusione straordinaria: non v'era caffè di Germania e di Austria in cui l'espressivo cartellone non richiamasse l'occhio dei pacifici frequentatori. Ricordo quante facce tranquille di borghesi s'alzassero a guardar curiosamente la donnina trascinata dal demonio a legger le pagine del giornaletto. Altri cartelloni disegnarono Hans Thoma, Angelo Jank, Scitz, Otto Fischer, Riemerschmied per l'*Esposizione industriale di Norimberga*, Fritz Rehm per le *sigarette Laferme* e Sattler per il *Pan*. Per ciò che riguarda i cartelloni Dresda occupa il primo posto tra le città tedesche che han preso parte al rinascimento della litografia. Ed assieme al pittore Eichrodt di Carlsruhe uno dei più notevoli disegnatori di cartelloni, gioverà ricordare Laenger, Dietz, Feldbauer-Gross, Unger, Sütterlin.

Disegno per manifesto di H. S. Ibels.

Arturo Illies ha disegnato un bel cartellone per l'esposizione degli artisti litografi di Amburgo e l'avviso di Ernesto Eitner per la seconda esposizione di questo gruppo rappresentante un busto di donna tirato in due colori arancio e violetto ebbe al suo apparire molte critiche.

Dal '95-'96 data il periodo di questa nova fioritura della arte decorativa tedesca e appunto nel 1896 apparve anche in Austria il primo cartellone veramente artistico ispirato a una leggiadra e ben intesa modernità di concetto e di linea.

Su gli impalancati dei palazzi in costruzione della rinnovantesi *Innere Stadt*, su le muraglie, su i chioschi, su i tavolati dei giardini apparve in quel grigio e piovoso inverno viennese una linea interminabile di danzatrici in maschera disegnate sul gusto delle due giovinette del cartellone per la *Jugend:* le figurine femminili, col volto coperto da una maschera si tenevan per mano come per un ballo in giro: del cartellone erano state fatte varie tirature a differenti colori; dove lo spazio si prestava ne erano stati affissi a diecine, sicchè pareva che la graziosa e leggera schiera muliebre corresse all'infinito.

Questo cartellone viennese è anonimo: altri ne hanno pubblicati degni di ricordo il Leffler, lo Schliessmann, l'Oliva: ma la maggior gloria in questo campo è data da Mucha il grande cartellonista boemo stabilito a Parigi dove la sua meravigliosa attività non basta a soddisfare le innumerevoli richieste delle case industriali, degli intraprenditori di spettacoli.

Mucha si è creato una forma propria: per lo più domina nel quadro che egli compone un meraviglioso tipo di bellezza femminile, il cui contorno principale è segnato con un grosso tratto scuro: fiori, fogliami, frutti, compongono con linee sinuose e ricche, con sapiente intreccio un leggiadro sfondo decorativo: e l'assieme dà una tale impressione di signorile eleganza, da spiegare facilmente la schietta simpatia che ha saputo sollevare l'opera di questo genialissimo decoratore. I suoi pannelli: il garofano, la rosa, l'ireos, il giglio hanno acquistato una popolarità senza uguale.

Meno originale e moderna nella trovata ma pur sempre piacevole per la varietà e ricchezza dei motivi e per un certo slancio felice dell'esecuzione è l'opera già notevole di un ungherese, Arpad Basch. Anche in Ungheria il cartellone artistico data dal 1896 e quanti visitarono l' esposizione millenaria ricordano il bel manifesto della sezione storica dovuto alla matita del Basch.

Un imitatore del Mucha ha preso oggi un posto importante tra i cartellonisti del Belgio. È il Privat Livemont che varia all'infinito motivi già sfruttati dal Mucha ed ha anche come cifra lo stesso contorno marcato nelle linee principali solo che questo tratto è bianco: ma i tipi del Privat Livemont non hanno la vivacità d'espressione e l'ideale bellezza delle figure tracciate dal Mucha.

Ma la produzione belga, studiata con molta esattezza dal Demeure de-Beaumont, è notevolissima ed ha caratteristiche prorie. Il Rassenfosse, l'Evenepoel, il Berchmans il Dardenne, il Mignot, il Donnay, il Meunier, il Michel hanno tracciato di volta in volta per esposizioni d'arte, per case industriali cartelloni di molto valore. In Olanda i cartelloni meglio riusciti son quelli che, tralasciando ogni imitazione forestiera, riproducono con grazia primitiva i tipi caratteristici e i quieti costumi del popolo.

E su lo sfondo dove dominano i vecchi poetici mulini a vento le bonarie figure dei pescatori e delle popolane si profilano in modo pittoresco.

Non meno pregevoli sono gli avvisi illustrati della Scandinavia appunto per questo riguardo. Sono il più delle volte come finestre aperte su 'l paesaggio mirabile dei *fiordi;* e la veduta non ha affatto la rigidità meccanica di una fotografia: pochi tratti espressivi cercano di rendere e spesso riescono a renderne la poesia selvaggia ma serena dei luoghi. E le figure, ritratte nelle acconciature nazionali, hanno grandi occhi aperti che esprimono i pensieri semplici e calmi di quel popolo energico e lavoratore.

Avvicinate per un momento un avviso parigino, e uno di tali cartelloni, ed anche in questi quadri della strada vi apparrà chiaro il contrasto.

Ben poco rimane da dire quanto ai cartelloni in Russia e in Spagna. In Russia l'uso non si è ancora tanto diffuso da far nascere specialisti per questo ramo. In Ispagna poichè le *corride* dei tori sono l'oggetto al quale si rivolgono con maggiore entusiasmo la fantasia e il gusto delle classi popolari, i manifesti illustrati si pubblicano in occasione di questo spettacolo. E in generale i disegnatori spagnuoli sanno trarre assai partito dalla pittoresca varietà di scene, di forme, di colori, cui dan luogo ogni volta la corsa e la caccia barbara che invano hanno tentato di trapiantarsi nel resto del continente.

Beggarstaff: Cartello per il « Don Quixote ».

La vita del popolo giapponese non si prestava sinora alla fioritura di una chiassosa pubblicità, pure manifesti illustrati furono affissi al Giappone anche ai primi di questo secolo. Ed anche Hokusai ed altri buoni disegnatori non isdegnarono di comporne.

Un risveglio della stampa giapponese potrebbe portare, date le condizioni odierne del paese che la *rèclame* dovesse attecchire anche nell'estremo oriente ed esser l'occasione di belle e nuove manifestazioni. Modelli e ambiente non mancano: se industriali, e impresarî lo richiedano può darsi che sorga l'artista capace di imporsi! Vediamo intanto qualche saggio.

Ve n'hanno di curiosissimi. Uno disegnato in maniera semplicissima a soli contorni mostra l'ingresso d'un teatro aperto. L'impresario appoggiato a un lungo bastone invita il pubblico a entrare, un'artista commenta il quadro esposto all'ingresso per invogliar tanto più la gente. E una famigliola, due vispi bambini si soffermano con molta curiosità. Un altro con grande varietà di colori rappresenta un litigio di nobili: in un terzo, ornato di scritture, un elefante ritto sulle zampe posteriori brandisce minacciosamente un'asta: il quarto poi è il più strano. Alla finestra di una casa è affacciato un uomo che allar-

gando le labbra con le mani per far come i bambini una boccaccia, straluna gli occhi spiritati e guarda un viandante caduto e attonito presso la finestra, sotto una pioggia di manifestini scritti. Che possano significare queste strane figure non è facile indagare.

Quale sorte è riserbata alla novissima forma d'arte del cartello? È dessa destinata a tramontare e a perdersi come altre che l'hanno preceduta? Non pare: e dovremmo anzi credere che sarà suscettibile di grande sviluppo radicata com'è più nei bisogni industriali che nei puri interessi artistici. Nel tempo nostro di aspra e battagliera concorrenza pochi altri campi vi sono in cui il ritrovato, l'invenzione, l'accorgimento sien necessarii come nella *rèclame*.

I progressi della litografia, il rinnovamento della stampa in legno hanno reso possibile una più alta espressione artistica di questa necessità industriale. È lecito supporre che l'ultima parola non sia stata ancora detta e che le nude mura degli stabili, gli impalancati delle costruzioni potranno ancora per lungo tempo dar nuove opere geniali, che distogliendo lo sguardo dalla volgarità degli aspetti comuni siano per gli occhi una lieta festa di forme e di colori

Altrimenti il manifesto illustrato rimarrà come documento particolare di questo moribondo secolo decimonono, che anche la necessaria espressione mercantile volle innalzata a dignità artistica sia pure per la breve vita di un giorno.

Guido Menasci.

Livorno, Aprile 1899.

Cartello di L. Bistolfi.